ИСКУССТВО КИНО

2005

первый развлекательный

КИНО 21:00

Большой Куш

Люди в чёрном - 2

Кинокомпания "Двадцатый Век Фокс" и "Гемини Фильм"
представляют в России фильм

БЕСПЛАТНЫЙ
ЭКЗЕМПЛЯР

ФАНТАСТИЧЕСКАЯ 4ЕТВЕРКА

В КИНОТЕАТРАХ С 14 ИЮЛЯ

20th CENTURY FOX

ГЕМИНИ ФИЛЬМ

24
k/c

ИСКУССТВО
КИНО

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

Дорогие друзья!

Никогда не поздно подписаться на единственный в России ежемесячный журнал по искусству. Нас знают потому, что «Искусство кино» — это профессия и досуг, это новости кино и телевидения, статьи о новинках репертуара и интервью с мастерами современной культуры, увлекательные мемуары и сценарии, новейшая отечественная и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Телефон (095) 151-6751. Факс (095) 151-0272. E-mail: filmfilm@mtu-net.ru 125319, Москва, ул. Усиевича, дом 9

❑«НЕВИДИМАЯ РУКА РЫНКА» КОНКУРИРОВАТЬ С КЕМ БЫ ТО НИ БЫЛО МОЖНО ТОЛЬКО ОДНИМ СПОСОБОМ — ДЕЛАТЬ КИНО ЛУЧШЕ *АЛЕКСАНДР АТАНЕСЯН* **❑НЕ В ДЕНЬГАХ СЧАСТЬЕ Я НЕ СЧИТАЮ САМОЦЕЛЬЮ ВЕРНУТЬ ДЕНЬГИ, БОЛЕЕ ВАЖНА САМА ВОЗМОЖНОСТЬ ДЕЛАТЬ ФИЛЬМЫ** *СЕРГЕЙ ЧЛИЯНЦ* **❑БЕРЛИН-2005: БОЛЬШИЕ ДЕНЬГИ ИЛИ СВОБОДА ТВОРЧЕСТВА? РАЗВЕ СЕКРЕТ, ЧТО НАЧИНАЮЩИЕ РЕЖИССЕРЫ ОРИЕНТИРУЮТСЯ И НА ПРОДЮСЕРОВ, И НА ФЕСТИВАЛЬНУЮ КОНЪЮНКТУРУ...** *НИНА ЦЫРКУН* **❑«КАПРИЗНОЕ ОБЛАКО»: ПОДРАЖАНИЕ ИСКУССТВА СВОЕВОЛЬНОЙ ПРИРОДЕ НОВЫЙ ФИЛЬМ ДОВЕЛ ПРЕЖНИЕ — ПОДСПУДНЫЕ, ЯВНЫЕ — РЕФРЕНЫ ТАЙВАНЬСКОГО ВОЛЬНОДУМЦА ДО НЕОБЫЧАЙНОЙ КУЛЬМИНАЦИИ** *ЗАРА АБДУЛЛАЕВА* **❑ЧЖАНИМОУ-ГЛИФЫ ФИЛЬМЫ ЧЖАНА ИМОУ СУТЬ ЛЕТЯЩИЕ КАЛЛИГРАФИЧЕСКИЕ ПОВЕСТВОВАНИЯ О КИТАЙСКОМ УКЛАДЕ, ЗАКОНЕ И ЧЕЛОВЕЧЕСКИХ ОТНОШЕНИЯХ** *ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ* **❑УМЕРЕННЫЙ ИРАНСКИЙ «ОРТОДОКС» КУЛЬТИВИРОВАНИЕ УРОДСТВА ПРОТИВНО ПОДЛИННОМУ ИСКУССТВУ** *МАДЖИД МАДЖИДИ* **❑ЕКАТЕРИНБУРГ-2004: АБСОЛЮТНО ДРУГОЕ КИНО ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ КИНО НЕСОПОСТАВИМО ВНИМАТЕЛЬНЕЕ К ЧЕЛОВЕКУ...** *СЕРГЕЙ УРСУЛЯК* **❑РЕАЛИТИ-ШОУ — ЭТО ОТДЕЛЬНЫЙ МИР УВЕРЯЮ, «ДОМ-2» — ДАЙДЖЕСТ НАВЫКОВ СОВМЕСТНОЙ ЖИЗНИ** *АЛЕКСАНДР ДУЛЕРАЙН* **❑«СОЛНЦЕ»: ПОЛИТИКА — НИЧТО В СРАВНЕНИИ С ЖИЗНЬЮ ЧЕЛОВЕКА ...ПРО ЦЕННОСТЬ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ЖИЗНИ, ПРО ВЕЛИЧИЕ ДОБРОЙ СИЛЫ УМА И ХОТЕЛОСЬ СДЕЛАТЬ КАРТИНУ** *АЛЕКСАНДР СОКУРОВ*

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №4/05

(13-9)

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
Российское кино: как вернуть деньги?
«Круглый стол» «ИК» с участием ведущих продюсеров

21
ЕЛЕНА ЯЦУРА:
«Слушать публику и фантазировать...»
Беседу с продюсером ведет Олег Дуленин

РЕПЕРТУАР

27
НИНА ЦЫРКУН
Последние дни
Берлин-2005

33
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Облако без штанов
«Капризное облако», режиссер Цай Минлян

40
ЕЛЕНА СТИШОВА
«Эти чертовы цветочные общества...»
«Софи Шолль — последние дни», режиссер Марк Ротемунд

43
ВИКА СМИРНОВА
Тело власти
«Прохожий с Марсова поля», режиссер Робер Гедигян

47
АНДРЕЙ ПЛАХОВ
Дневник камикадзе
«Рай сегодня», режиссер Хани Абу-Ассад

50
АНДРЕЙ ЩИГОЛЕВ
Другое кино
«Личный номер», режиссер Евгений Лаврентьев

ИМЕНА

55
ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ
Китайское правописание
Чжан Имоу: кинематографическая каллиграфия

62
СЕРГЕЙ АНАШКИН
Маджид Маджиди: настигнуть газель, отыскать жемчужину
Штрихи к портрету режиссера и интервью с ним

РАЗБОРЫ

69
СЕРГЕЙ УРСУЛЯК
Атрофия сердечной мышцы
Екатеринбург-2004
Беседу ведет Татьяна Иенсен

MEDIA

81
Энциклопедия частной жизни
ТНТ: реалити-шоу

93
КСЕНИЯ СОБЧАК:
«Я должна быть объективной»
Интервью ведет Елена Кутловская

ОПЫТ

97
АЛЕКСАНДР СОКУРОВ:
«Настоящее искусство предполагает узкий круг»
«Солнце», режиссер Александр Сокуров
Интервью ведет Дмитрий Савельев

105
ЮРИЙ АРАБОВ:
«Сценарист — это наемник»
«Солнце», режиссер Александр Сокуров
Интервью ведет Ирина Любарская

ПУБЛИКАЦИИ

113
МИХАИЛ КОЗАКОВ
Зяма, Зиновий Ефимович...
О Гафте. Объяснение в любви
Эссе, посвященные мастерам

124
ВИТАЛИЙ МЕЛЬНИКОВ
Жизнь — кино
Воспоминания режиссера

ЧТЕНИЕ

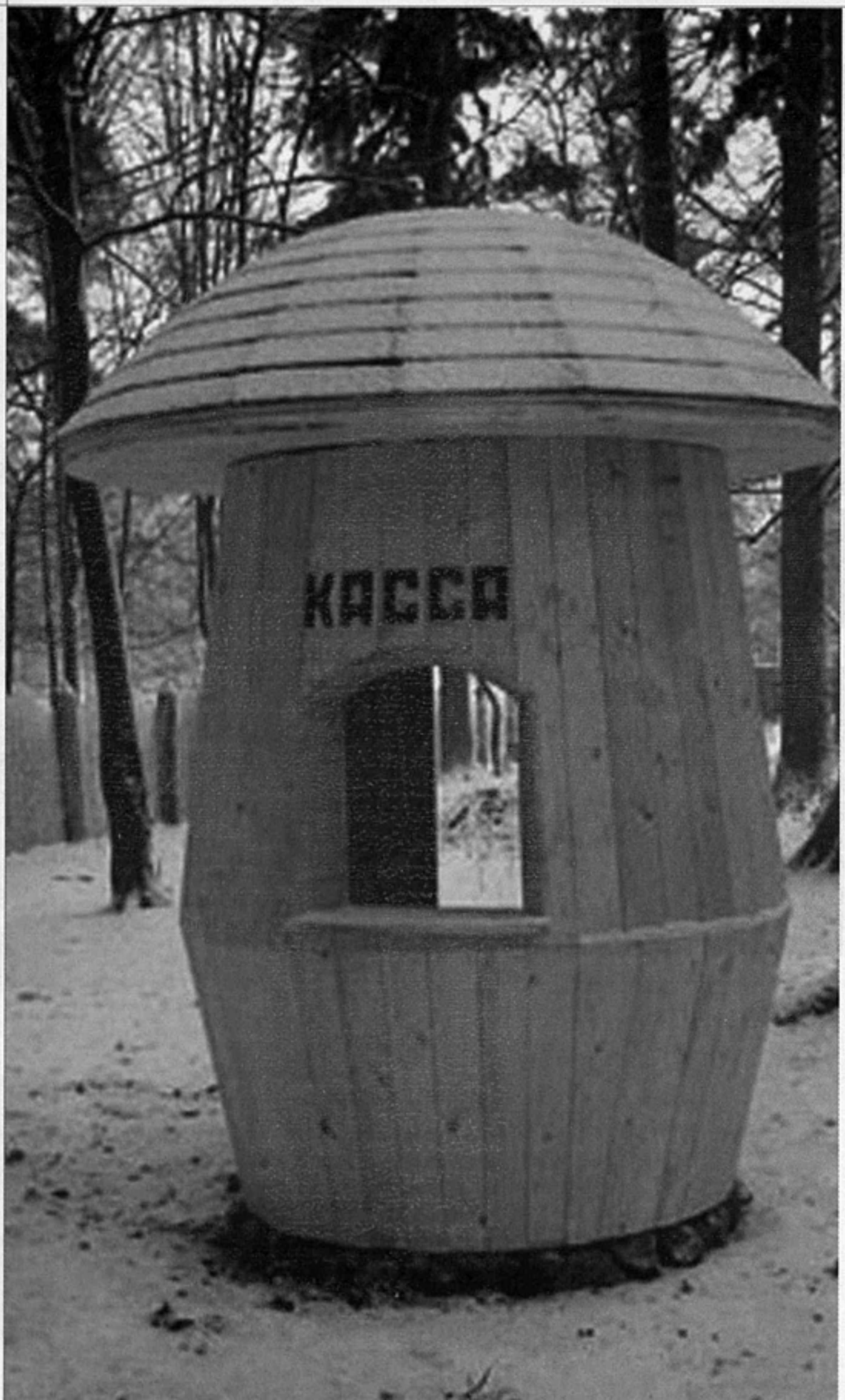
141
АЛЕКСАНДР МИНДАДЗЕ
Отрыв
Повесть для кино

159
ИВЛИН ВО
Недоучка
Фрагменты автобиографии

SUMMARY

175

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь



Российское кино: как вернуть деньги?

Предлагаем вниманию читателей материалы «круглого стола», который был организован и проведен редакцией журнала «Искусство кино» при содействии Союза кинематографистов РФ в рамках XXVI Московского МКФ. В разговоре приняли участие президент фестиваля Никита Михалков, продюсеры Александр Атанесян, Леонид Верещагин, Сергей Сельянов, Сергей Сендык, Сергей Члиянц, критики Л.Карахан, Д.Дондурей и другие.

Даниил Дондурей, *журнал «Искусство кино».* Безусловно, одна из самых привлекательных тем для размышлений о кинематографе во все времена, но особенно в последние пятнадцать лет, — это деньги. Что происходит в нашей индустрии с точки зрения экономики, какие здесь идут процессы, кто и сколько заработал, что нас ждет в будущем? Обычно мы отдельно говорим об артхаусе, отдельно — об основном потоке картин, о блокбастерах, о кино на телевидении, о кинотеатрах. Хотелось бы услышать мнение наших ведущих продюсеров о взаимодействии всех сегментов киноиндустрии, о том, как они представляют себе ее нынешнее состояние и развитие в ближайшем будущем. Для начала я попросил сотрудников журнала «Кинобизнес сегодня», который в последнее время буквально стал нашим поводырем в сфере кинопроката, рассказать о положении дел на российском рынке.

Мария Гаврилова, *журнал «Кинобизнес сегодня».* Прежде всего хотелось бы сказать о том, что в сезоне 2003—2004 годов появилось несколько российских фильмов — а это «Антикиллер-2», «Даже не думай—2», «72 метра», «Водитель для Веры», — которые собрали в кинотеатрах около трех миллионов долларов каждый. Это уже знаковые величины. Такой результат можно сравнить лишь с прокатом «Сибирского цирюльника» в 98-м году. Поэтому неудивительно, что теперь мы стали соглашаться с мнением, что в кино можно не только вернуть деньги, но и заработать. Наконец-то и у нас появились (точнее, появляются) профессионалы, которые понимают, что, зачем и для кого они снимают.

Но у нас пока плохое позиционирование фильма на уровне идей, на его рекламную кампанию тратится мало денег. Если сумма затрат на продвижение западного, американского проекта составляет примерно 60 процентов его бюджета, то в России — менее 10 процентов, да и суммы совершенно несопоставимые. Нет и киномаркетинга, который помогает продюсерам предположительно понять судьбу проекта в условиях как удачной, так и неудачной ситуации на рынке, обойти острые углы, которые могут появиться во время производства или проведения рекламной кампании фильма. На Западе этим занимают-

ся специализированные независимые агентства, такие, например, как Nilson, Energy или ОТХ, там на это тратится достаточно денег. У нас же — вне блокбастеров — связь со зрителем практически отсутствует. Американские компании-мэйджоры никогда не позволяют себе роскоши не протестировать фильм хотя бы три раза перед выпуском его в прокат. Дело в том, что деньги, которые они на это тратят, намного меньше их затрат на производство. Неудачная дата релиза картины, или неправильно выбранная целевая аудитория, или эффект негативного «сарафанного радио» может серьезно подпортить ее прокатную судьбу.

Известно множество случаев, когда после тестового просмотра полностью переделывают финал фильма. Поможет ли подобная практика российскому рынку, я думаю, покажет время. Но уже сейчас продюсеры заинтересованы в том, чтобы предугадать, даже просчитать мнения и реакцию широкой аудитории. Продюсер фильмов «Даже не думай!» и «Личный номер» Сергей Грибков проводит домашние фокус-группы, а Константин Эрнст заказывает профессиональное исследование, как он делал на проекте «Ночной Дозор», — все это говорит о том, что механизм правильного продвижения фильма будет востребован и у нас.

Д.Дондурей. Да, у нас с гигантской скоростью увеличивается кинотеатральный рынок. Просто с гигантской. Вы знаете данные на 97-й (самый неудачный) год — 7—8 миллионов долларов. А в 2004-м общие сборы составили 270 миллионов. Я думаю, что такой скорости роста нет ни в одной отрасли народного хозяйства. Через год наши кинотеатры будут собирать полмиллиарда долларов. По этому показателю мы станем пятой-шестой страной Европы. При минимальном участии государства. Сам бизнес признает: тут есть деньги. А вот доля названий российских картин в структуре нашего проката не увеличивается. Кинотеатры есть, деньги у тех, кто ходит в кино и дает пятидесятипроцентный прирост ежегодно, тоже есть. В прошлом году с помощью государства был осуществлен шестьдесят один проект, а в прокат вышло лишь сорок. А деньги собрали — пятнадцать, в топ-сотню же попали девять наших лент. Это что за эффективность такая? При этом вы знаете, что в 2004 году семьдесят фильмов, в основном американских, преодолели планку в миллион долларов, а несколько собрали больше десяти миллионов.

Кроме того, существует мощнейшее искушение телевидением. Отечественные сериалы занимают первые строчки всех рейтингов. Сейчас в работе более двух тысяч часовых эпизодов, которые рынок готов проглотить. Получается, что в кинотеатрах американские фильмы составляли 88 процентов репертуара, а российские — 7. Так появляются три экономики — для кинотеатра, для телевидения и для продвинутой арт-тусовки. Новое явление — фильм плюс сериал — возникает там, где есть телевизионные деньги, где есть гигантская телевизионная реклама. Мы знаем, что во всех тех проектах, которые являются чемпионами этого года, участвует телевидение. В этом случае все телевизионные версии фильмов, показанных в кинотеатрах, — это чистая прибыль! Как должен выживать артхаус и каким он должен быть в этой ситуации? И, наконец, последнее — политика государства. Вы знаете, что в последние два года оно вкладывало в кино довольно много денег — поддержало 80 процентов проектов. Практически все продюсеры согласны с тем, что 30 процентов бюджета, пока рынок не вырос, должно возмещаться государством. Это правильно?

Александр Атанесян, *продюсер.* Проблема возврата денег стоит перед теми, кто эти деньги вкладывает и хочет вернуть. Поэтому я не очень хорошо понимаю, что за проблему мы здесь ставим. Между собой мы, я имею в виду продюсеров, можем обсуждать: вернули — не вернули деньги, жаловаться или, наоборот, радоваться. Кроме того, я думаю, что цифры, которые Даниил Дондурей привел по поводу проката, сомнительны. Я не знаю, откуда берется официальная статистика. Думаю, что к планке 3 миллиона долларов в этом году приблизился, но ее не достиг только один фильм — «72 метра» Владимира Хотиненко. Проблема возврата денег, на мой взгляд, кроется в четырех плоско-

стях. Первая, о которой больше всего говорит «Искусство кино», — это плоскость социальная. Вторая — рыночно-экономическая. Третья — собственно творческая. И четвертая — производственная. Если с первыми двумя более или менее ясно, они зависят от того, сколько зарабатывает народ и сколько кинотеатров в стране, то творческая и производственная позиции у нас находятся в плачевном состоянии.

Все сценарные конкурсы, проведенные в том числе и с участием Даниила Борисовича, показали, что в нашей стране катастрофически не хватает хороших сценариев. Появятся они, мы увидим, что так же катастрофически

«72 метра», режиссер Владимир Хотиненко

не хватает режиссеров. Вдруг обнаружатся режиссеры, поймем, что не хватает вторых режиссеров, ассистентов и так далее по всей кинематографической цепочке. Творческий кризис, на мой взгляд, совершенно очевиден. Для того чтобы этих людей обеспечить работой, нужны павильоны, студии, камеры. И хотя все это сегодня развивается, закупается, все равно мы идем в хвосте, скажем, не самой кинематографической державы Голландии. Я лично привожу оттуда кинокамеры и совершенно не могу понять, почему их в России недостаточно. То же самое происходит с осветительной аппаратурой, ее привозим из Германии или пользуемся старой, некачественной. Мы, продюсеры, не можем влиять на количество кинотеатров, которые строятся в стране, на социальную ситуацию, на покупательную способность населения и его желание идти в кино, — никаким другим способом, кроме как созданием хорошего кино. Это наш единственный инструмент. Нам необходимы крепкие профессионалы, определенная технология. Ни того, ни другого в приличном состоянии в России в настоящее время не существует.

Д.Дондурей. Хотелось бы поговорить о проблемах, возникающих с фильмами разного типа. «Антикиллер» Егора Кончаловского — это фильм одного направления, а, скажем, «Настройщик» Киры Муратовой — это совсем другое кино.

А.Атанесян. Я сейчас спрошу у зала, кто помнит победителей кинофестиваля «Кинотавр» 2002 года. Поднимите руку. Видите? А ведь здесь сидят люди, которые занимаются отечественным кинематографом. Можете себе представить, чтобы в киносообществе США никто не вспомнил, кто получил «Оскар» два года назад? Я это говорю не к тому, что «Кинотавр» хуже «Оскара». Просто там премия гарантирует кинематографистам хорошую работу и дополни-

тельные плюсы к гонорарам, приносит не просто славу, но и определенные профессиональные дивиденды. А бренд победителя российского фестиваля или премии ничего не дает. В лучшем случае кинокомпания «Кодак» подарит дебютанту пленку на следующий фильм. Ну и статуэтки, статьи в газетах. Какой прокатный успех имело «Возвращение» А.Звягинцева, получившее все призы? Конечно, Венецианский фестиваль является неким сертификатом. Люди пошли посмотреть, что же такое «Возвращение» и почему оно получило такой важный приз. Я не считаю фестивальные успехи, если речь не идет о Канне, Венеции, «Оскаре», серьезным стимулом для проката. Это пять-шесть картин, которые в масштабе киноиндустрии не определяют ни кассу, ни зрительский спрос, который формируется разными способами, рекламой в том числе.

Хочу подчеркнуть: большинство продюсеров не отвечают на зрительский спрос. Не умеют это делать. Кто умеет, тот просчитывает, выбирает хороший сценарий, делает качественное кино. Вот Сельянов умеет, Михалков умеет, а Атанесян, наверное, не умеет.

Сергей Сельянов, *продюсер.* Все в нашем кино развивается настолько бурными темпами, что статистика просто не успевает за ними. Возникает странная ситуация, когда живешь в отсутствие опыта. Каждый день, как в первый раз выходишь на площадку, которая называется кинобизнесом. В прокате скоро появятся около десяти по нашим меркам крупных российских фильмов.

«Сибирский цирюльник», режиссер Никита Михалков

Это даст пищу для анализа. Надеюсь, что цифры, которые будут сообщаться, окажутся близки к реальности. Потому что пока — и это отдельная проблема — они не прозрачные. Что касается зрительских ожиданий, то тут Александр Атанесян мне помог, главную проблему он назвал абсолютно точно и исчерпывающе: не хватает того, что называется профессионализмом. Среди продюсеров сейчас распространена присказка: «Деньги у нас есть — у нас идей нет». Слово «идея» означает, что нет сценариев, нет режиссеров, то есть не то чтобы совсем нет, но немного тех, с кем можно вне всякого сомнения иметь дело. С остальными — какие-то мучительные процедуры. Допустим, есть интересный сценарий, но чтобы его запустить, его нужно «довести», а это может продолжаться два года. У меня был проект, к которому приложили руку четырнадцать сценаристов.

Под словами «идей нет» понимается не вспышка сознания, а идея, выраженная на ста страницах бумаги, а затем оплодотворенная режиссером, который хочет ее воплотить. Я был и режиссером, и сценаристом, подавляющее большинство людей этих профессий талантливее, чем я в этом качестве. Конечно, с развитием рынка, когда денег становится больше, ситуация сама начнет работать. Особенно на некоем индустриальном пространстве, где предполагается конвейер, как на сериалах. Ясно, что в кино есть штучные фильмы, но появляется и так называемый мейнстрим, который, с одной стороны, вполне качественный, а с другой — предназначен для оборота «деньги — товар — деньги». И должны появиться люди, такие как на телевидении, где сразу же сформировалась рыночная среда. Когда там заведомо появилась маржа для производителей, ее заранее закладывают в бюджет. Это плюсовой рынок, в отличие от кинематографического, который долгое время был убыточным, да и сейчас, на круг, остается таким. Только тогда, когда в кино появится прибыль, а с ней и все остальное, будет действовать, по любимому выражению Даниила Дондурея, почерпнутому им у Адама Смита, знаменитая «невидимая рука рынка».

Рынок действительно многое определяет. Он откуда-то берет нужную инфраструктуру, которая начинает заниматься маркетинговыми агентствами, фокус-группами, действиями по продвижению картины, доводчиками сценариев. Я всего этого как будто бы хочу, но совсем не уверен, как сам лично в этом обновленном пространстве буду себя чувствовать. Хотя, конечно, постараюсь занять какую-то собственную нишу. Мне интересно штучным продуктом заниматься. Деньги зарабатывать лучше в другом месте. Это я могу, да и сейчас все делаю для того, чтобы иметь возможность заниматься кино. В России это легко. Нужно лишь, чтобы деньги здесь были следствием качества продукта, каких-то свойств вещи, которая тебе нравится. И нравится не только тебе, поэтому ты и сумел ее продать.

Татьяна Воронецкая, *режиссер, продюсер.* Для кого вы производили свои последние фильмы: для проката, для фестиваля? Какие задачи вы ставите при работе со сценаристами, режиссерами? Сделать продукт грамотно, точно и четко или создавать великие произведения киноискусства? Я никак не могу для себя определить ваш термин — «штучные фильмы».

С.Сельянов. Это значит отдельно стоящие где-то, в каком-то ряду... Заниматься плановым производством шедевров — это безумие, профессиональный идиотизм.

Т.Воронецкая. Вы даете установки авторам — сделать, например, в определенном жанре какую-то конкретную историю — или, наоборот, исходите из того, что вам приносят нечто необычное, выдающееся в данной области? Или как продюсер ставите задачу в соответствии со своими представлениями о зарабатывании, о возврате денег?

С.Сельянов. Нет у меня никаких целей кроме производства качественных фильмов, которые мне нравятся. Нет плановости в моей работе, никакой системности. Я какое-то время произвожу очень мало картин, потом много, потому что что-то скопилось, что-то появилось. И всё. Я делаю то, чего хочу сам. Мне иногда бывает неловко так выражаться, ведь фильм делает режиссер.

Я только помогаю, участвую и двигаю то, что мне просто нравится. Подсознательно мне нравится то, что нравится многим, в этом смысле я имею в виду рынок, зрителей. Но меня не увлекает кино как коммерческий проект. Есть хорошее выражение Абдрашитова: «Киногамбургерами заниматься неинтересно». Гамбургеры приносят гораздо больше денег, чем какие-то там изысканные пирожные, замечательные, нежнейшие, выигравшие главные призы на Каннском фестивале пирожных всего мира.

Никита Михалков, *председатель СК России.* Когда Сергей Сельянов говорит, что ему нравится делать то, что нравится делать, а деньги зарабатывать в другом месте, в общем, это достойная позиция и счастливая возможность. Но я совершенно убежден, что можно делать то, что тебе нравится, и зарабатывать на этом деньги. Это и есть основная цель страны, которая хочет вписать себя в число кинематографических. Что касается кризиса идей или их отсутствия, я считаю, что это глобальный процесс. Он касается не только нашего кино. Если посмотреть на то, что отбирается на фестивали и на то, что идет в мировом прокате, собирая там огромные деньги, в общем-то, наблюдается большой кризис идей. Что касается нашей ситуации, дело тут в том, что и у нас возникает интеллектуальный «Макдоналдс», желание делать продукт как бы для всех в равной степени. Я понимаю, это действительно вещь довольно пагубная и печальная... Раньше люди шли смотреть конкретного автора, своего режиссера. Точно так же, когда делается экранизация, то — я это понял для себя — экранизировать надо не произведение, а писателя. Все, что вокруг писателя, его дневники, заметки, комментарии, связанные с той вещью, которую ты экранизируешь. Мне думается, что сегодняшняя проблема как раз и заключается в том, что упало значение личности как таковой — того самого режиссера. Конечно, они есть, и я не буду называть имена тех, кто вам прекрасно известен.

Вторая проблема, которая кажется мне довольно серьезной: очень многие научились, как делать, но им абсолютно или часто не понятно, что делать. Это проблема, в частности, «Антикиллера». Егор Кончаловский — потрясающий профессионал, владеющий формой. Но если, как арбуз, как апельсин, очистить «Антикиллера», снять, убрать из него все, что вызывает такой ажиотаж: звук, саундтрек, новый способ распечатки, все трюки — оставить один сюжет... О чем идет речь? Вы, собственно, ради чего в барабан-то били? Наверное, это и есть мастерство иллюзиониста — то, на что годится кино и что оно превосходно умеет делать: бить по плечу с правой стороны, а вынимать деньги из левого кармана. Это правильное дело, и нужно этому учить тоже. Но тем не менее гармония — это когда совпадает то, что ты хочешь, с тем, что ты можешь. Мне думается, что как раз возможности и умения при отсутствии идей и рождают тот кризис, который мы сегодня имеем. Но это процесс временный. Сегодняшний разговор был бы абсолютно немыслим шесть, семь, восемь лет назад. Просто не о чем было бы разговаривать. Следовательно, идет движение, процесс развивается.

Но у меня есть вопрос к продюсерам, при этом хочу понять, если он порочен, пусть мне объяснят, почему порочен, а если достоин внимания, почему мы им не занимаемся. Я до сих пор не понимаю, почему мы не хотим пробить, чтобы с каждого билета на иностранный блокбастер отчислялись проценты в пользу производителя отечественного кино. Не могу понять, кто против этого? Американцы? Но они все-таки смирились с тем, что так происходит во Франции. Против этого дистрибьюторы, но если есть закон, его надо исполнять. Почему продюсерам, кинематографистам, вообще нам всем — и чем быстрее, тем лучше — не объединиться для решения этого вопроса, что сильно помогло бы кинематографу. Пять лет назад было тридцать новых кинотеатров, сегодня их семьсот. Посчитайте.

Вы, наверное, все помните: директор картины во времена советской власти получал постановочные шестьсот рублей, а режиссер, соответственно, от четырех до восьми тысяч, а если первая категория и госзаказ, то десять тысяч постановочных. Я все не мог понять, почему у директора фильма, второго человека в группе, шестьсот рублей, а у режиссера шесть тысяч. Потому что ап-

риори предполагалось, что директор свое украдет. А режиссеру красть негде, поэтому ему надо платить. Если жить по этому принципу, предполагая, что все равно положенные тебе деньги украдут, то, конечно, лучше не делать, как во Франции. Но я хочу получить внятный ответ.

Д.Дондурей. Я постараюсь сейчас сформулировать какие-то идеи к ответу на этот вопрос. Во-первых, во Франции нет других форм государственной поддержки, кроме прямых отчислений с билета. Они составляют 8 процентов с каждого проданного и электронно отслеженного билета. Там другая система движения денег. Они из кинотеатров, минуя Минфин, идут в кинопроиз-

«Бумер», режиссер Петр Буслов

водство напрямую, в отличие от устройства российской экономики, где все тонет в общем котле бюджета. Это — во-первых. Во-вторых, у нас государство сегодня вкладывает в киноиндустрию более пятидесяти миллионов долларов в год. Вы понимаете, что это в два с половиной раза больше, чем если вы будете добиваться восьми процентов. Наше государство без сложных отчислений дает больше. Это — красивая идея, но...

Н.Михалков. Почему «или — или», а не «и — и»?

Д.Дондурей. Потому что во Франции все остальное — тоже французское. Бог с ней с Францией.

Н.Михалков. Мы-то почему не можем это сделать? Я хочу ответа...

Д.Дондурей. Мы не можем это сделать, потому что, во-первых, никогда не пробьем специальные отчисления с билета в кино помимо национального бюджета, особенно если хотим вступить во Всемирную торговую организацию, во-вторых, не сумеем собрать эти деньги с кинотеатров...

Лев Карахан, *критик.* На самом деле мы подошли к главному вопросу нашей дискуссии: какая модель, какой экономический механизм наиболее эффективны для достижения художественного результата? Я начну издалека и порадую вас цитатой из совершенно уникальной стенограммы, которую недавно прочел в журнале «Родина»[1]. Она связана с известным событием — знаменитой выставкой в Манеже, на которую заявился Н.Хрущев. Год назад был рассекречен его личный фонд, в котором эта стенограмма хранилась. В своих замечаниях по поводу увиденного на выставке первый секретарь, по-моему, предвосхитил многие из тех вопросов государственной поддержки художника, которыми мы сегодня задаемся. Заранее прошу прощения за некоторую неполиткорректность — она идет от первоисточника.

[1] «Ну, идите, показывайте мне свою мазню». — «Родина», 2004, № 3, с. 28—29.

Н. С. Хрущев. Где авторы? Где автор этой «ночи»? (*Речь идет о картине. — Л.К.*) Ну, скажите, что это такое?
Художник Соостер. По-моему, искусство не бывает одного плана, но бывают эксперименты, одни — агитируют, другие — ищут новые пути, возможности, и все это идет в одно общее дело, потому что не может быть одного стиля на все века. Часто это очень трудно найти, поэтому бывают и ошибки, и находки.
Н. С. Хрущев. Куда вы двигаетесь, я опять повторяю, я вас считаю пидерастами... И вы хотите, чтобы мы это финансировали?

Если отвлечься от полемических крайностей, то окажется, что речь идет о деньгах, о финансировании искусства государством. И далее:

Н. С. Хрущев. А это что, это — картина? Вот это — новое в живописи? Мы имеем право послать вас на лесоразработки, чтобы вы там лес рубили и отработали затраты... Черт вас возьми, сколько вы учились, сколько вы народного хлеба съели. Я — бывший шахтер, и чтобы я допустил, чтобы мои братья, которые уголь добывают, чтобы они кормили вас. Езжайте за границу, но сначала отработайте.

В этой второй цитате Хрущев ясно указывает на вполне рыночный механизм избавления от претензий госинвестора: вложенные средства надо отработать. По Хрущеву, кто отработал, может даже ехать за границу, то есть получить полную свободу и избавиться от упреков в том, что ест чужой хлеб. У Хрущева, конечно, были свои представления о том, как художник должен отрабатывать, — лесоповал, шахта. Мы продвинулись сегодня чуть дальше и понимаем, что в условиях рынка отработать можно и искусством, «продав рукопись». Так вот, мне кажется, что именно отрабатывая вложенные деньги, художник получает настоящую свободу. А льготы, субсидии и отчисления, то есть даровые деньги, его только закабаляют. Государство всегда может сказать художнику, что он ест чужой хлеб. Именно принципиальная возможность рассчитаться с инвестором является экономической базой свободного творчества. Могут быть, конечно, и дотации, но эти деньги, в отличие от возвратных, не гарантируют творческую независимость.
Н.Михалков. Что бы мы ни говорили, как бы ни говорили, нам нужно какие-то для себя принимать решения. Мы чисто технологически не можем сегодня конкурировать с американским кино. Для того чтобы этот разрыв сокращался, независимо от того, будем мы быстро двигаться или просто грести, будет нас пятнадцать или шестьдесят на челне, но это все равно бессмысленно, мартышкин труд! Нам необходимо очень мощное вливание, которого государство дать не может. Нужен сильный толчковый финансовый разбег. Вне связи с тем, заботимся ли о своей нравственности, или о том, что будем в себе воспитывать иждивенцев. Не верю я в это! Я убежден, что если сегодня собрать дееспособных продюсеров и кинематографистов и спросить: «Братцы, как вы считаете, нужно нам, чтобы восемь процентов денег от американских блокбастеров шло на производство наших фильмов?», вряд ли кто-нибудь из них скажет: «Нет, нам это не надо!» Ну хорошо, если не надо, объясните мне причины?
Сергей Сендык, *продюсер, дистрибьютор.* Много лет я производил кино как продюсер, абсолютно на свои деньги. У государства их не брал и даже не просил господдержки на печать копий. Почти все фильмы окупились. Наша главная задача сейчас — сделать так, чтобы государство оставило нас в покое. Я это говорю и как продюсер, и как прокатчик. У меня есть свои кинотеатры, где я в течение последних десяти лет показываю как американские, так и российские фильмы. Очевидно, что мы снимаем гораздо менее технологичный продукт для телевидения, но он востребован, американские же сериалы, на которые у меня есть права, — я продать не могу, хотя они сняты в тысячу раз лучше и стоят по два с половиной миллиона за эпизод. Наши сериалы в

двадцать раз дешевле, но их смотрят. Можем взять Францию, где американские блокбастеры собирают денег гораздо меньше, чем французские. Там «Такси», стоимостью 12 миллионов собрало 70 миллионов, его вообще можно было больше нигде не прокатывать. Больше всего меня беспокоит то, что мы все время что-то просим у государства.

Я категорически против всего того, что здесь предлагается. Люди, которые ничего не просят у государства, тихо и печально создают сети новых кинотеатров и уже собирают серьезные деньги. Там не хватает российского продукта, который с удовольствием все будут смотреть, его ждут. Особенно в мультиплексах. Чиновники должны понять, что не надо тратить государственные деньги на развитие кино как такового, тем более киносети. Тут рядом сидят люди, которые недавно сняли «Бумер». Им не нужно было государство. Только на видео и на DVD такой фильм дал полмиллиона как минимум. Я не говорю об «Антикиллере»...

Н.Михалков. Вот не хотели, чтобы государство нас трогало, оно и не трогает.

С.Сендык. Пиратов пусть трогают, но только дотации не дают художникам. По моему глубокому убеждению, в нашей стране можно снять довольно ка-

«Турецкий гамбит», режиссер Джаник Файзиев

«Водитель для Веры», режиссер Павел Чухрай

чественный фильм миллиона за полтора-два. Не будем сейчас говорить, что не хватает ни режиссеров, ни сценаристов. Талантливых всегда и везде не хватает. В Америке тоже. Да, не хватает, но найдутся, воспитаются. В ближайшие годы откроется еще сто мультплексов. Если взять видео, DVD и телевидение, то, в общем-то, производство фильмов становится достаточно прибыльным делом, если они хоть как-то отвечают чему-то. Если продукция хоть чуть-чуть похожа на кино.

Вообще, многое из того, что у нас есть, — происходит благодаря Голливуду. Как только здесь появились американские студии, мы стали по-настоящему прокатывать фильмы, наладили этот бизнес, у нас стали строиться киноплексы, мультиплексы, начали вкладывать в собственные фильмы, потому что появился зритель, которого до этого практически не было. Я убежден, что американцев надо оставить в покое. Пусть дают нам свой продукт, и мы вскоре легко сможем с ними честно конкурировать. И чем дольше это будет продолжаться, тем больше у нас шансов на успех, потому что американская культура чужда нам в принципе. Свои фильмы, более слабые по технологии, наши зрители будут смотреть с удовольствием. Я в этом глубоко убежден. Если будет государственный налог, какая мне разница — платить американцам 45 процентов от своего дохода или 37 — родному правительству. У нас ведь все равно прямых отчислений в пользу кино нет. И не будет, потому что есть более важные вещи, чем развлечение! И ничего хорошего в этом нет, потому что деньги эти либо украдут, либо они утонут в бюджете. И вы это прекрасно знаете. Да и американцы могут нас проучить и пару лет свои картины не давать. Они выдержат, а мы — нет! У нас кинотеатры закроются. Просто не надо ощущать себя самыми главными.

Реплика из зала. У нас нет системы государственной статистики. Нет ни одной нормальной цифры, потому что никто на нее не отвечает. Кто хочет, тот и считает.

С.Сендык. Вот есть «Кинобизнес сегодня», журнал, где публикуется бокс-офис. Им пользуются все владельцы фильмов. И если написано, что картина какая-то собрала три миллиона долларов, то, может быть, она собрала больше, но никак не меньше!

А.Атанесян. Вот здесь на «Возвращение» нападали. Есть такой показатель в статистике — количество зрителей на один сеанс. Так вот, если бы посчитали всё по-настоящему, то увидели, что «Возвращение» очень хорошо прошло. Пока у нас не будет настоящей статистики, никаких выводов, никаких серьезных прогнозов сделать нельзя. Зритель разный в разных кинотеатрах. Каждый выбирает себе не только режиссера, но и кинотеатр. Есть такие фильмы, на которые все ходят, но их всегда было мало.

Но вернемся к теме: нужен налог на американские блокбастеры или нет? Я представил себе рассуждение об этом, к примеру, наподобие разговора на чемпионате мира по бегу. Русские там говорят: у американцев ноги длиннее, бегают они быстрее, потому что в свое время рабов привезли из Африки и это дало им генетическое преимущество. Чтобы с ними соревноваться справедливо, давайте мы на ноги каждому американскому бегуну повесим гирьки. И вот тогда будем с ними на равных. Налог на блокбастер для меня обозначает именно это. Конкурировать с кем бы то ни было можно только одним способом — делать кино лучше.

В начале 90-х годов, не будем называть имена, Союз кинематографистов выступил с инициативой особого статуса приватизации кинотеатров и объектов культуры и на восемь лет заморозил кинопрокат в России. Это было сделано руками государства по инициативе Союза кинематографистов. В результате до настоящего времени 90 процентов кинотеатров у нас не принадлежит людям, которые их эксплуатируют. Они арендуют их или берут в доверительное управление. В любую секунду государственная муниципальная машина может сказать: «Вон отсюда!» и выкинуть их из залов. Вместо того что-

«Побег», режиссер Егор Кончаловский

бы делать закон об отчислении денег из налогооблагаемой прибыли предприятий на кино, надо было готовить закон о кинопрокате. В результате прежнего пятилетнего закона мы имеем пятьсот отвратительных фильмов (еще больше — по отчетности) и много замечательных дач. А если бы мы тогда получили закон о поддержке кинопроката, то сегодня бы у нас было три тысячи отличных экранов. Но мало дач. Государство всегда вмешивается, к сожалению, не туда, куда надо. Восемь лет Гильдия продюсеров просит Министерство культуры России внести профессию продюсера в реестр о труде. Юридически ведь мы не существуем.

Н.Михалков. Одно уточнение, уж позвольте мне это удовольствие получить: «Сибирский цирюльник» собрал свои два миллиона долларов всего в тридцати кинотеатрах страны. По нынешним меркам — это миллионов восемь. Вот и считайте, сколько бы он получил сейчас.

Реплика из зала. И никакой американский блокбастер вам даже тогда не помешал, а зачем вам нужна помощь сейчас? (*Аплодисменты.*)

Д.Дондурей. Может быть, и Сергей Сельянов предложит свою версию ответа на вопрос Михалкова?

С.Сельянов. Собственно, это та же тема, которую мы последнее время бурно обсуждаем, потому что взаимоотношения советского, а ныне российского человека с государством близки к интимным.

Реплика из зала. Часто это насилие...

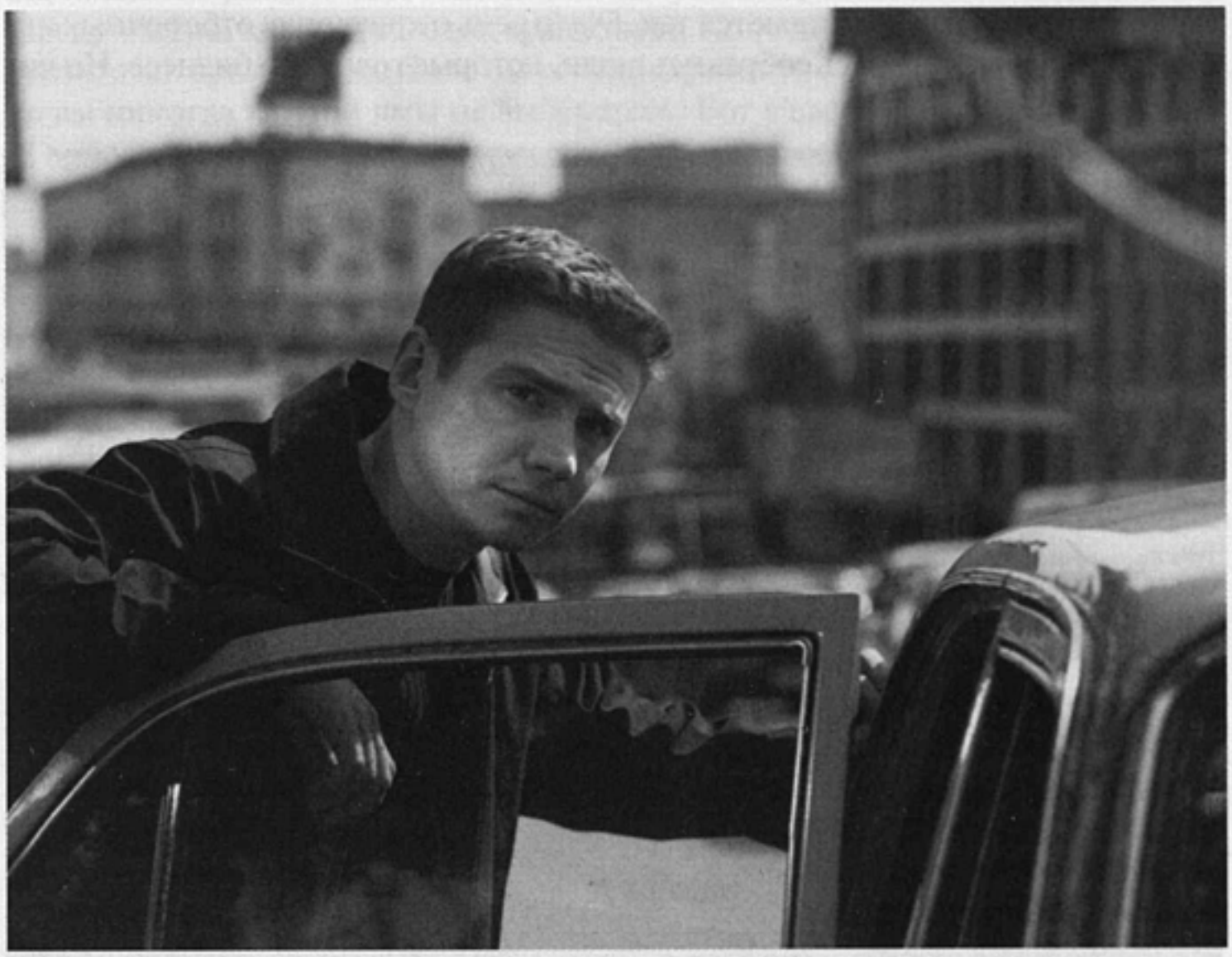
С.Сельянов. Ну, насилие — это ведь тоже одна из форм интимной близости. При всем том, что мы хотим вырвать у американского кино свой приличный участок российского рынка, я согласен с тем, что это именно Голливуд построил наши кинотеатры, воссоздал зрителя. Кроме того, существует непрямая зависимость бюджета и зрительских предпочтений. Многие успешные российские фильмы в последние годы сделаны при незначительном, даже по нашим меркам, бюджете. И вполне могу представить такую ситуацию, когда в пресловутую сотню лидеров проката войдет, скажем, двадцать российских лент, которые с точки зрения величины своего бюджета никакой конкуренции с остальными выдерживать не будут.

Тут я выступаю в качестве некоего примирителя. Я согласен с Никитой Михалковым в той части, в которой он говорил о технологиях. Потому что киноиндустрия без технологий немыслима, даже если мы научились создавать дешевое кино. Но хочется мне — если хотите, это такая продюсерская блажь — сделать высокобюджетный проект. Создать технологии, воспитать соответствующих людей, которые умеют снимать со спецэффектами, с участием самолетов в полете... А мы даже автомобили не умеем снимать, нет у нас необходимых приспособлений. Вот за такой традиционный элемент экшна — автомобильная погоня — лучше не браться. Когда я в сценарии подобное вижу, то говорю: «Ну, братцы, может, мы как-то ногами друг за другом побегаем или на лыжах... что-нибудь придумаем, как-то минимизируем, два-три кадра...» Сделать высокобюджетный фильм по российским меркам (это все, что выше двух миллионов), трудно. Видеорынок убит, он полностью пиратский. В своих бизнеспланах мы доход от видео и DVD даже не учитываем. Это — копейки. В этом смысле разумно иметь какой-то ресурс, который поможет продюсерам создавать высокобюджетные фильмы. И он у нас есть — это государственная поддержка. А обкладывать дополнительным налогом двести миллионов, собранных на показе американских фильмов, то есть получить при разумной цифре восемь процентов с билета — шестнадцать миллионов в этом году, — деньги вроде бы неплохие, но в системе господдержки крутится около семидесяти миллионов. Давайте с ними сначала разберемся. Будем их использовать более эффективно. Если распылять эту поддержку в той части, которая предназначена для зрительского кино, тогда правильнее их на дебюты отдать. В прошлом году вообще два главных события киногода — это дебюты «Бумер» и «Возвращение».

Л.Карахан. Да, дебюты поддерживать надо, но мне кажется, что основные силы и средства государства должны все-таки тратиться на то, чтобы облегчить,

упорядочить систему возврата вложенных средств. Если бы государство потратилось, к примеру, на охрану лицензионных прав в сфере видео- и DVD-дистрибьюции, в кино возвращалось бы гораздо больше средств и без всяких дотаций. Финансирование не обязательно должно быть прямым вложением средств в производство, но оно обязательно должно быть направленным на развитие этого производства, на улучшение экономического климата.

Когда деньги, вложенные в фильм, возвращаются и еще раз возвращаются, люди начинают верить, что деньги действительно могут вернуться, и втягиваются в кинопроизводство по-настоящему. Когда же никто не думает о возврате, деньги из кино утекают, производители стараются в основном взять побольше и убежать подальше. Нет расчета на длительную перспективу, на поддержку одного проекта другим.



«Бой с тенью», режиссер Алексей Сидоров

Конечно, рынок диктует и свои рыночные законы: сегодня больше думают не о содержании, а о картинке, о привлекательном визуальном облике фильма. Именно в картинку вкладываются огромные средства. В содержание, в драматургию, в развитие характеров инвестируется гораздо меньше. Но я думаю, что, освоив картинку, ее грамотное воплощение, кино начнет обращать внимание и на суть. Уже начинает.

Довольно глупо было бы мне сейчас защищать Егора Кончаловского от Никиты Михалкова, но «Антикиллер-2» не такой уж бессодержательный фильм. Смысл в нем действительно не всегда решительно, но проступает. И мне кажется вполне достойной рефлексия главного героя картины — экшн-героя — по поводу того, что ужасно скучно жить в маленьком провинциальном городе после всех его Геркулесовых подвигов.

Кино уже не раз, начиная вроде бы с формы, добиралось до серьезного и значительного содержания.

С.Сендык. Мне тут пришло в голову оригинальное стопроцентное решение наших проблем и отношений с государством. Рынок DVD и видео — это полмиллиарда долларов. Да, пиратских. Деньги, если их возвратить, абсолютно достаточные, чтобы мы уже не нуждались в дополнительных государственных дотациях. Руководители правоохранительных структур, благодаря которым это пиратство, собственно, и существует, крышуется, должны объявить цену: «Мы с этого хотим иметь пятьдесят миллионов долларов, дайте их нам, и мы

пиратов усмирим. Нам все равно, у кого их брать». Госбюджет на кинопроизводство — те же пятьдесят миллионов в год. Отдайте эти деньги в милицию, прокуратуру, и мы вместе с американцами получим дополнительно полмиллиарда.

Андрей Бриль, *предприниматель.* Я из Екатеринбурга. У меня есть бизнес в области информатики, медицины, образования и недвижимости. Деньги в кинопроизводство никогда не вкладывал. Правда, мы финансировали первый частный кинофестиваль в нашей стране — в городе Заречном на Урале. Вы — великие режиссеры, замечательные критики, выдающиеся продюсеры и очень хорошие статистики. Но я не понимаю, почему результаты чемпионата жэка за 2003 или 2004 год обсуждаются так, будто речь о критериях отборочных игр на чемпионат мира. Здесь собрались люди, которые говорят о бизнесе. Но ки-

«Настройщик», режиссер Кира Муратова

нобизнеса в серьезном понимании этого слова пока еще нет. Как человек дисциплинированный я прочитал вопросы. Первый: «Назад к льготам или да здравствует коммерция?» Безусловно, для малого бизнеса, которым вы все по сути занимаетесь, свободный рынок — это подарок. И нечего вам пытаться воевать с Америкой или играть в политические игры с государством. Пустые хлопоты, друзья. Во-первых, вы ничего не выиграете. Во-вторых, у государства на это нет денег. Занимайтесь спокойно коммерцией, если вы, конечно, это умеете.

Читаю второй вопрос: «Публика готова платить, а товара нет. Зависит ли окупаемость фильма от его качества?» Безусловно, зависит. И это самая главная проблема, которая сегодня существует. Конечно, нет качественного контента, с которым можно было бы успешно работать. Это надо признать. Иначе вы никогда из этой ямы не выберетесь. Вот у вас такой смешной вопрос: «Господдержка — последняя надежда художника или камень на шее киноискусства?» Я считаю, неправильно так вот ругать Никиту Сергеевича за то, что он хочет отщипнуть денег от американских блокбастеров. Вы не должны забывать, что самое главное в вашей жизни то, что сети мультиплексов строятся на деньги от проката американских фильмов. Все отрасли отечественной промышленности, которые сегодня хорошо работают, — те, которым государство не успело вовремя помочь.

Еще один вопрос: «Возврат инвестиций: устойчивые механизмы или каждый выживает, как может?» На сегодня, безусловно, да — каждый выживает, как может. Устойчивых технологий тут нет. Я вот Свердловскую киностудию недавно видел, это «закат солнца вручную». Вам необходима статистика? Образование? Кинофестивали? Без этого вам деньги возвращаться не будут. Работайте над тем, чтобы необходимая инфраструктура создавалась. Вот на что надо тратить государственные деньги, а не на съемку отдельных фильмов. Продюсеры сами прекрасно справятся с нормальными коммерческими проектами. И, кстати, господин Сельянов очень правильно сказал про видеопиратов. Ведь основные деньги, которые зарабатывают видеопираты, получены не на ваших фильмах, господа. Когда основной доход пиратов будет зависеть от вас, тогда они, безусловно, без всякой милиции будут с вами считаться.

Бессмысленно обсуждать проблемы продюсеров, они сами все прекрасно решат. Но коли вы можете хоть как-то влиять на государство, то сформулируйте, что вы от него на самом деле хотите. И объясните ему. Потому что само государство как обычно ничего не понимает.

Леонид Верещагин, *продюсер.* Я не совсем согласен со своими коллегами Сергеем Сельяновым и Александром Атанесяном, что сведения журнала «Кинобизнес сегодня» недостоверны. Здесь публикуется то, что декларирует сам прокатчик. Он теми же цифрами отчитывается перед продюсером. И всем платить будет ровно с тех цифр, которые показывает. Продюсеры по разным причинам могут нечетко декларировать свои бюджеты. Они либо завышают их, чтобы отрекламировать свою картину, либо занижают, чтобы не показывать, сколько реально истрачено. Если мы говорим о трех миллионах долларов, которые получают «72 метра» или «Антикиллер», то, как известно, половина выручки остается в кинотеатрах, а дальше мы должны вычесть стоимость рекламы и копий. У наших лидеров проката реклама-то была беспрецедентная. И количество копий тоже. (Тяжело и бессмысленно рекламировать плохую картину. Вы только увеличите свои потери.) Но это ни в коем случае не может говорить о том, что наше кино уже переживает фазу расцвета. Есть лишь предпосылки в связи с ростом рынка. Но пока мы не можем окупить сегодняшний бюджет. Для того чтобы создать нормальный конкурентоспособный продукт, нужно потратить два миллиона долларов, а завтра, глядишь, и четыре. Наши зрители ходят на американскую и европейскую продукцию за зрелищем. А для спектакля нужны технологии, включая компьютерные, спецэффекты, которые стоят колоссальных денег. Мы не можем нож впечатляюще метнуть, какие уж там самолеты. А что касается погонь, о которых говорил Сергей Сельянов, скоро на наши экраны выйдет фильм «Превосходство Борна». Там

погоня снималась в Москве. Все делалось с нашим участием — работали российские каскадеры, трюкачи, специалисты по спецэффектам, ну и, естественно, ответственные за организацию. Одна минута этой погони стоит миллион долларов, а там пять минут — пять миллионов. Когда мы обсуждаем то, о чем говорит Михалков, простите, с нашими бюджетами мы не можем противостоять возможностям американцев. Но мы обязаны конкурировать с ними на нашей территории. Я тоже сторонник возвратного механизма, у нас здесь никаких споров нет. Но когда мы спрашиваем: «А кто будет эти деньги сегодня давать?» — то ответ один: государство. И большое ему за это спасибо. Здесь нет ничего постыдного, для этого такой механизм и создан. Ну а в перспективе, с ростом рынка, государство должно переключиться на поддержку дебютов и артхауса.

Сергей Члиянц, *продюсер.* Название нашей дискуссии «Российское кино: как вернуть деньги?». Какая-то странная цель. Для себя я вопрос формулирую несколько иначе: каким образом иметь возможность делать то, что мы любим? Я ощущаю ситуацию, при которой в нашей отрасли нет ее качественного анализа, бизнес-анализа. Начиная «Бумер» с режиссером, который не завершил вгиковское образование, честное слово, я не считал этот проект коммерческим. Мой партнер по проекту Сергей Сельянов, наверное, так не думал, а я считал, что получится интересный фильм. Так получилось, что он стал еще и успешным. Я вообще еще долгое время буду верить только в интуицию. Мое наблюдение: почти все люди, продюсирующие фильмы, имеют собственный художественный опыт — те, у кого что-то получается. Потому что они способны на точные поступки, на выверенные действия. Я действительно не считаю самоцелью вернуть деньги, более важна сама возможность делать фильмы.

Хочу предложить вам задуматься над такой моделью: киноиндустрия — громадная инфраструктурная байда, внутри которой сидит маленькая отрасль — производство фильмов на русском языке. И вот эта отрасль, значительно более скромная, с более слабой инфраструктурой, чем вообще киноиндустрия, находится в недружественном окружении. Так вот, на мой взгляд, государственная поддержка ей совершенно необходима. Вот пример. Все последние годы господдержка заключается в том, что права на фильмы, произведенные с помощью бюджетных денег, остаются в распоряжении продюсеров. В результате продюсерские компании стали на ноги, перестали быть однодневками. Это — правда, это знают все. Господдержка еще и достаточно умная оказалась. Сама по себе она закрывает зону инвестиционного риска продюсера. Потому что я не трачу средства, полученные на какой-нибудь фильм, именно на этот фильм. Любой продюсер так делает. Я трачу их на все фильмы, которые произвожу, и не считаю правильным пилить сук, на котором мы сегодня сидим.

Д.Дондурей. Я благодарю Сергея Члиянца за его версию «поддержки государственной поддержки». И действительно, в настоящее время — это существенный элемент экономики российской киноиндустрии. Пока нет двух тысяч новых залов, еще рано говорить о полноценных экономических отношениях в отечественном кино. Хотя, я думаю, в значительной степени прав и Андрей Бриль, который считает, что только системный анализ и постоянный обмен мнениями позволит нам более или менее объективно взглянуть на проблему в контексте постоянно идущей модернизации.

ЕЛЕНА ЯЦУРА:

«Слушать публику и фантазировать...»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ОЛЕГ ДУЛЕНИН

Елена Яцура давно вошла в ряд тех людей, которые многое определяют в отечественном кино. Среди ее продюсерских проектов такие фильмы, как «Апрель» Константина Мурзенко, «В движении» Филиппа Янковского, «Небо. Самолет. Девушка» Веры Сторожевой, «Последний поезд» Алексея Германа-младшего, «Богиня: как я полюбила» Ренаты Литвиновой, «Свои» Дмитрия Месхиева, «4» Ильи Хржановского, а в мае она представит режиссерский дебют Федора Бондарчука — картину «Девятая рота».

«4»,
режиссер
Илья Хржановский

Олег Дуленин. Как вы относитесь к той появившейся недавно точке зрения, что господдержка якобы уже не нужна — продюсеры должны и могут искать деньги сами?

Елена Яцура. Это полная ерунда. Считаю, в ближайшие два-три года государство должно поддерживать не одиночные проекты, а пакеты проектов. Скажем, в экспериментальном кино должно быть почти стопроцентное государственное финансирование. Но если мы говорим о пакетах, составленных при участии нескольких независимых продюсерских компаний, доля безвозмездного финансирования должна составлять хотя бы 30 процентов. Мы готовы возвращать эти деньги, но в обороте они нам очень нужны. Остальное — задача на выживание. Каждый решает ее, как умеет. Часть денег можно закрыть телевизионными продажами, часть — своими оборотами, часть — кредитами, которые сейчас стали возможны, но государственные 30 процентов нас должны страховать. Иначе мы все время будем находиться в очень узком фарватере и наша киноиндустрия будет развиваться очень медленно. Господдержка необходима еще несколько лет. Это напрямую связано с количеством новых экранов в стране. Мы должны добраться до цифры хотя бы в 1000 экранов.

Если окупается проект с бюджетом в миллион долларов, это ведь не значит, что такой бюджет должен быть у всех проектов. В противном случае не будет ни жанровой политики, ни роста кадров. Да, в проектах с бюджетом свыше миллиона, как, скажем, в «Турецком гамбите» или «Своих», возможны и спецэффекты, и сложнопостановочные съемки. Именно на них мы растем, учимся делать коммерческий продукт, entertainment, который будет делать сборы, развивать кинотеатры и прочее. Но всегда остается зона экспериментального кино, которое, повторяю, нуждается в стабильной дотации. Ну зачем бросаться на амбразуру? За последние пять лет мы снимаем уже десятый дебют. И все вчерашние дебютанты — теперь достойные игроки. Их хотят студии, их время расписано на годы вперед, они снимают кино с большими бюджетами, но в тот момент, когда они появились, история их была очень зыбкой и непонятной. Так что, если бы в нескольких случаях государство нас не поддержало, было бы очень сложно. Это ведь педагогическая задача: продвижение на кинорынке новых профессионалов, у которых первые проекты могут быть и очень спорными. Впрочем, возможно, стопроцентное государственное финансирование и не обязательно, однако господдержка как некий лимит должна быть. Это отраслеразвивающая вещь.

О.Дуленин. А как вы относитесь к французской модели финансирования национальной киноиндустрии, то есть к взиманию определенного процента с проката американского кино?

Е.Яцура. Аккумуляция денег за счет проката американского и всего зарубежного кино предполагает наличие фонда и бюджета. Это некое насилие. Либо Федеральное агентство — либо французская модель.

О.Дуленин. Должен ли продюсер думать и об увеличении количества кинотеатров в стране?

Е.Яцура. Думать об этом можно, мысленно желать здравия развивающимся сетям тоже можно, но мы этим не занимаемся. Руки не доходят. К тому же это совсем другой бизнес. Кинотеатрами занимаются мои партнеры.

О.Дуленин. Вы как-то сказали, что не пристало уподобляться западному кино, у нас было и есть свое «сверхчувствительное», его и надо экспортировать...

Е.Яцура. С тех пор как я это сказала, утекло много времени. С одной стороны, на европейском рынке нас не очень хотят. Европейцы решают свои проблемы: им самим не хватает места. С другой стороны, за гораздо меньшие деньги мы начали снимать кино, которое интересно смотреть. Так что вполне возможно, что со своими успешными фестивальными и коммерческими фильмами мы все-таки станем попадать на европейский рынок. Это еще вопрос идеологии: насколько европейские студии захотят при нашем участии конкурировать с голливудским продуктом.

Мы можем присутствовать в Европе, но в любом случае, когда делаем кино, думать об этом мы не должны. Русская публика — абсолютно адекватная аудитория, на которой можно тестировать все. Так что если у нас какая-то картина имеет успех, значит, вполне возможно, что у этой картины есть шанс участвовать и на международном рынке.

О.Дуленин. Стало быть, копродукция — все-таки реальный путь интеграции нашего кино в Европу?

Е.Яцура. Лучший путь. Европейская система проката существует в режиме грантов и поддержек. Есть, скажем, программа «Медиа», предполагающая, что такой-то фильм выгоден для кинотеатров и у него есть шанс состояться даже с небольшим количеством копий. Здесь же правила бизнеса другие. Нет системы. Мы — вторые китайцы для Европы. У нас свой гигантский рынок. Последние несколько лет мы работаем в два-три раза быстрее, чем это делают в Европе. Соответственно быстрее появляются и деньги. Так что чем ковырять-ся в сложной копродукционной ситуации, лучше пойти на какой-нибудь национальный канал и поговорить о деле. Возможно, и расстаться из политических соображений с какой-то частью прав, но зато сделать проект быстрее и завоевать прокат.

О.Дуленин. Скажите, должен ли продюсер участвовать в выработке некоей национальной идеи?
Е.Яцура. Да. Кино — вещь идеологическая. Как все массмедиа. Продюсер должен отвечать за идеологию.
О.Дуленин. Лично вы отвечаете?
Е.Яцура. Да. Идеология — такая вещь, которая существует как бы сама по себе, мы о ней не особо задумываемся. Но каждый проект мы рассматриваем и с этой позиции: есть ось добра и зла, которую мы не нарушаем.

«Девятая рота», режиссер Федор Бондарчук
Фото А.Артемчука

О.Дуленин. По-вашему, надо ли это где-то сформулировать?
Е.Яцура. Наверное, национальная идея и должна быть где-то прописана. На какой-то бумаге. Для обсуждения подробностей, с ответами на вопросы, откуда и куда мы движемся, чего ждем в будущем, что хотели бы оставить потомкам... Но в нашем случае в такой бумаге нет необходимости: достаточно правильного понимания вещей.
О.Дуленин. Обращаетесь ли вы перед проектом к каким-то статистическим, социологическим исследованиям?
Е.Яцура. Конечно, основная аудитория кинотеатров всех интересует. Ее структура, возраст, социальное положение и т.п. Что бы мы ни делали, экспериментальное кино или дорогостоящее с расчетом на большой прокат, мы не можем не учитывать тех, с кем работаем.
О.Дуленин. Сами заказываете такие исследования?
Е.Яцура. Нет. Они кем-то заказываются периодически, гуляют по рынку и не являются военной тайной. Мы знаем почти все наизусть и можем очень точно сказать, что по степени ожидания будет на первом месте, а что на втором. Тем не менее в рамках проекта «Девятая рота» — режиссерский дебют Федора Бондарчука — мы провели исследование фокус-групп сами.
О.Дуленин. Для вас важно, какими деньгами вы оперируете — чистыми, грязными?
Е.Яцура. Что такое «грязные деньги», мне непонятно до сих пор. Подарков у нас не бывает. С нами очень сложно вести переговоры, потому что мы ведем их долго и обстоятельно: не хотим оказаться в ситуации, когда кто-то чего-то не понял на входе.
О.Дуленин. Должен ли продюсер, помимо всего прочего, думать еще и о пиратах?

Е.Яцура. Есть позитивная тенденция сезона — некая легализация пиратского рынка. Или, другими словами, выработка новой ценовой политики. Очевидно, что при стоимости видеоплейера в сто долларов невыгодно покупать лицензионные DVD за пятнадцать. Чтобы цивилизованно решить этот вопрос, надо разобраться с ценами и опустить их на рядовые DVD, оставив высокую цену на подарочные издания. Силовые методы вряд ли возможны.

О.Дуленин. Неужели даже на государственном уровне ничего нельзя сделать?

«Последний поезд», режиссер Алексей Герман-младший

Е.Яцура. Очень высока цена вопроса. Если я правильно помню цифры, для того чтобы решить его законодательным путем, то есть путем тщательного отслеживания всех каналов сбыта пиратской продукции во всех регионах страны с применением силы, требуется чуть ли не годовой государственный кинобюджет.

О.Дуленин. Насколько важен для вас региональный кинорынок?

Е.Яцура. Это наши будущие главные доходы. Скажем, фильм Ренаты Литвиновой «Богиня: как я полюбила» — стопроцентный столичный продукт для модной публики, тем не менее он очень неплохо прошел и в регионах: у нас несколько раз просили разрешение продлить прокат. Абсолютно уверена, свой миллион долларов картина все-таки собрала. Но тут возникает очень деликатная ситуация: что есть коммерческий проект, что — некоммерческий? Тем более, в контексте недавней премьеры фильма на Первом канале, вернее, следующего за ним ток-шоу, где собрались странные люди, которые стали говорить не о кино, не о его фактуре, а о своем личном отношении к Ренате Литвиновой. А все ведь очень просто: есть две территории — любовь и нелюбовь. Картина «Богиня: как я полюбила» о любви. Другое дело, что мы сделали попытку изложить эту тему, которая, вне всякого сомнения, важна и нужна, хотя и в довольно сложной транскрипции. Вообще мечта — это «Криминальное чтиво», когда коммерческое и некоммерческое сращиваются, но таких фильмов очень немного. Мы очень рассчитываем на региональный прокат картины Ильи Хржановского «4»: с помощью региональных рекламных агентств мы хотим собрать только ту совершенно отдельную аудиторию, на которую картина, собственно, и рассчитана.

Вообще-то, мы сейчас очень быстро двигаемся. Ситуация с отсутствием рынка, равно как денег и идей, практически решена. Мы имеем очень внятные ответы публики, что она хочет найти в кино. И что с удовольствием будет смотреть. Если сейчас сформулировать, куда нам нужно идти, надо ска-

зать так: важно тщательно следить за тем, что происходит вокруг, внимательно слушать публику и фантазировать. Это вопрос индивидуального маркетинга. Надо только сделать правильные ставки.

О.Дуленин. Вы никогда не задумывались о сотрудничестве с региональными киностудиями?

Е.Яцура. Очень хочется снять нефтяные вышки и тайгу. Таежный триллер. Это эффектно и пока не продано: русский location. Надеемся, что появится соответствующий ресурс — человеческий и производственный.

О.Дуленин. Вы употребляете некоторое количество англицизмов, скажите, это профессиональная привычка, говорящая об отсутствии соответствующей терминологии в продюсерской профессии в России, или какая-то ваша позиция? Есть аналоги того же слова «креатив», например, которое вдруг все так полюбили?

Е.Яцура. В слове «творчество» нет того прагматизма, который есть в слове «креатив». Для меня креатив означает не столько творчество, сколько творчество с коммерческим результатом. Конечно, это слово употребляется мной не без иронии. Равно как и все его производные.

О.Дуленин. Телевидение как потенциальный партнер для реализации каких-то проектов вас интересует?

Е.Яцура. Пока мы в хорошей форме, будем снимать полный метр. Тем более что телеканалы проявляют к кинопроектам все больший и больший интерес. Тем не менее вместе с каналом НТВ мы решились на производство первого и, думаю, последнего сериала — он будет называться «Девять месяцев», как вы понимаете, про беременных. Есть истории, которые можно рассказать коротко, и истории, которые можно рассказать только длинно, так вот сериал «Девять месяцев» из таких. Ну невозможно рассказать про беременных с удивительными человеческими подробностями, которые им сопутствуют, в коротком метре, про это можно рассказать только в сериале.

О.Дуленин. Скажите, а разве не вы продюсировали сериал «Брежнев»?

Е.Яцура. Нет, это не мое кино. Я фигурирую там исключительно как автор идеи. Сериал посвящен памяти замечательного режиссера и актера Евгения Семеновича Матвеева, рядом с которым мне довелось провести несколько шумных лет и с которым так много хотелось сделать. Не успели.

О.Дуленин. Вы ведь были, если не ошибаюсь, идейным вдохновителем той знаменитой акции, когда деньги на фильм Матвеева «Любить по-русски—2» собирали буквально всем миром?

Е.Яцура. Дело не в этом. Идея сбора денег на вторую часть картины принадлежала не мне. Был очень убедительный Евгений Семенович, после развала Советского Союза совершенно потерянный для средств массовой информации и коммуникации. И все с ним, с неподдельной звездой, действительно получилось: об этом я уж точно не жалею.

О.Дуленин. Как вы решаете нынешнюю актуальную проблему отсутствия хороших киносценариев?

Е.Яцура. Больший процент заказываем, но и честно читаем то, что нам приносят.

О.Дуленин. Современную драматургию тоже?

Е.Яцура. Стараюсь. Была на фестивале «Новая драма». Там очень много хорошего народа, пишущего неплохие диалоги. Вот братья Пресняковы, например. На мой взгляд, у них есть проблемы с формой, тем не менее этот ресурс мы всегда держим в уме. Или же Иван Вырыпаев.

О.Дуленин. Абсолютно запретные темы для вас есть?

Е.Яцура. Запретных тем вообще не бывает.

О.Дуленин. А кино вы смотрите как профессионал?

Е.Яцура. Нет, как зритель.

О.Дуленин. То есть отдыхаете?

Е.Яцура. Конечно. И абсолютно не замечаю, как оно смонтировано.

О.Дуленин. Для вас все равно, смотреть кино на DVD или на экране?

Е.Яцура. Я люблю кинозалы.

Р Е П Е Р Т У А Р

Б Е Р Л И Н - 2 0 0 5

НИНА ЦЫРКУН

Последние дни

На четвертом году правления директора Берлинале Дитера Косслика новая политика фестиваля, можно сказать, определилась в полной мере. Выявилась главная тенденция — акцент не на «большое», то есть крупнобюджетное, зрелищное кино, а на поиски свежих веяний. При этом в качестве основного условия определяется уравнивание в правах прежде всего как раз по бюджету, поскольку (негласно) предполагается, что новые, то есть связанные с риском, веяния могут возникнуть лишь там, где деньги не играют существенной роли и затраты не обязательно окупаются. В качестве неофициального эпиграфа был избран фильм Майкла Чимино «Врата рая», потерпевший фиаско в прокате якобы из-за происков продюсеров, о чем подробно рассказано в документальной ленте Майкла Эпштейна «Окончательный монтаж: создание и разрушение «Врат рая». Теперь лозунг фестиваля — «Большие деньги ограничивают свободу творчества». Предпосылка, надо сказать, не вполне оправданная.

На мой взгляд, достаточно ощутимый сквознячок пробирал зрителей и в таких блокбастерах, участвовавших в конкурсах прежних лет, как «Английский пациент», «Траффик», «Шоколад», «Перо маркиза де Сада», «Большой Лебовски», «Часы» или «Монстр». Так что, конечно, не в деньгах счастье, но хорошо, когда они есть. И разве секрет, что ограниченные в средствах начинающие режиссеры наряду с реализацией свободы в значительной степени ориентируются и на продюсеров, чтобы получить ассигнования на следующую работу уже с учетом прибыли, так что хотя бы виртуально деньги их тоже ограничивают, и это уж не говоря о фестивальной конъюнктуре, которая ограничивает почище денег.

Кроме того, новая политика Берлинале склоняется к тому, чтобы все больше ориентироваться на зрителя, ради этого последний фестивальный день всецело отдается ему. Опять-таки, дело хорошее, но для зрителей фестиваль — это прежде всего праздник со звездами, а когда их нет или их мало, он выглядит бледно. На этот раз звезды в Берлине были — Кристин Скотт Томас, Киану Ривз, Анджелика Хьюстон, Деннис Куэйд, Катрин Денёв. Однако если так пойдет и дальше, то приглашать их будет не с чем. Переизбыток дебютов неминуемо вытолкнет фестивального мейджора в группу бесчисленных киносмотров другого класса, которые — по определению — большого кино и больших звезд не могут себе позволить.

Уже сейчас, выбрав в качестве доминанты африканское или посвященное проблемам Африки кино (таковых фильмов было пять), Берлинале оказался на площадке, скажем, швейцарского Международного кинофестиваля во Фрибурге, который давно и успешно разрабатывает эту делянку. Зато совершенно неоправданно выведенным за рамки Берлинале оказался Голливуд, хотя, если уж брать на себя миссию «терпимости», нельзя искусственно играть на демпинг, ибо голливудское кино — такая же краска на палитре мирового кино, как и всякая другая. «Мы хотели поместить Африку на кинокарту мира — и сделали это», — с гордостью заявил на закрытии фестиваля Дитер Косслик. Прекрасно, но жаль, что для этого пришлось стереть с этой карты Америку, включая Латинскую.

«Кармен из Кайелитши», режиссер Марк Дорнфорд-Мей

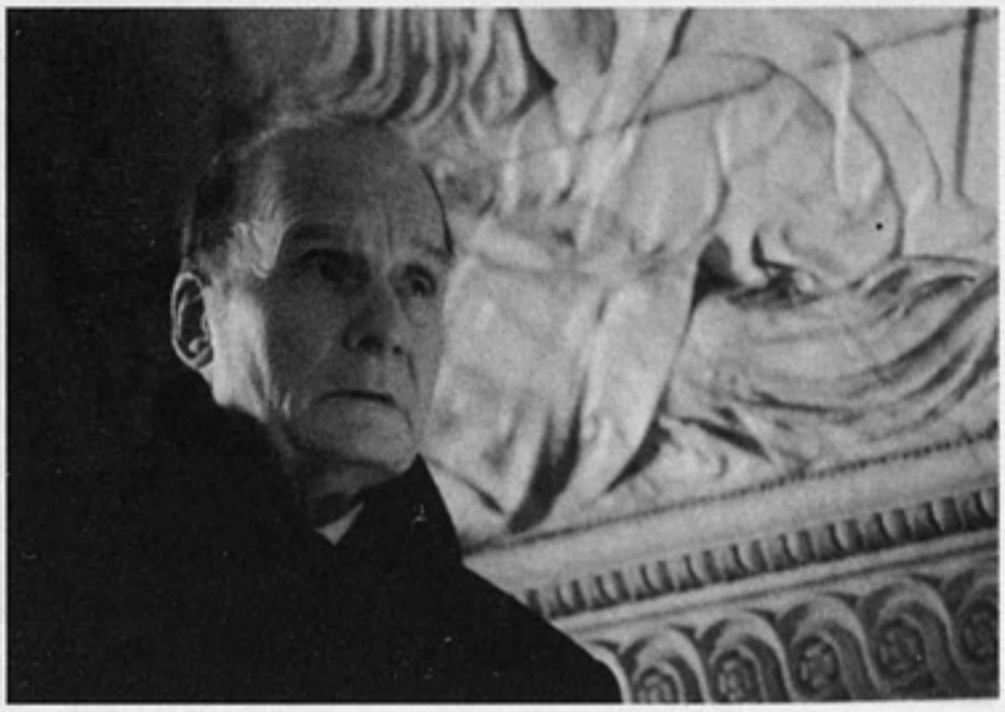
Тем не менее я бы не стала укорять жюри за то, что «Золотой медведь» отправился в ЮАР. Слишком много депрессивного, скучного, однообразно-монотонного кино пришлось ему посмотреть, чтобы не отдать должное самой энергетичной, самой яркой и даже оптимистичной картине (несмотря на известный трагический финал новеллы Проспера Мериме). Правда, сведущие люди говорят, что нечто подобное уже было показано не так давно на МКФ в Торонто — там «Кармен» была продемонстрирована в сенегальском исполнении. Так что, возможно, это осетрина второй свежести, что противоречит главному миссионерскому посылу берлинской команды. Но во всем остальном жюри попало в жилу: режиссерский дебют из страны, которая еще никогда не присылала свой фильм на конкурс в Берлин.

Однако прежде надо сказать несколько слов о фильме, ставшем эпиграфом к фестивалю — «Человек человеку» (Man to Man) Режиса Варнье. Через двенадцать лет после «Индокитая» и через пять после «Востока — Запада» французский режиссер углубился в африканские дебри. Герои его новой картины, шотландский доктор-антрополог Джейми Додд (Джозеф Файнс) и искательница приключений, красавица Елена ван ден Энде (Кристин Скотт Томас), в 1870 году отправляются в сердце Африки в поисках «недостающего звена» — предка человека, связывающего его с прародительницей — обезьяной. Возвращаются с двумя пигмеями, Токо и Ликолой. Ну а далее интрига понятна и предсказуема: ученое сообщество видит в двух экзотических существах не более чем образцы для изучения, бедняги попадают в эдинбургский зоопарк и обречены на унижения и деградацию; попытки Додда помочь им стоят ему карьеры, дружбы и любви, а пигмеи демонстрируют лучшие человеческие качества, которых лишены представители цивилизованной расы. Титанические усилия, подчас сопряженные с риском для жизни, которые предпринял Варнье, реализуя свой замысел, не нашли желаемого отклика. Трогательная игра пигмеев Ломамы Босеки и Сесиль Байиха вошла в острое противоречие с картинным этнографизмом и заданной схематичностью характеров их белых братьев и сестер с открытыми и пламенными взорами, один в один похожих на персонажей с оживших иллюстраций к истории географических открытий.

На этом фоне экранизация оперы Бизе «Кармен» на языке ксоса, помещенная в естественные «декорации» пригорода Кейптауна Кайелитша (фильм так и называется — «Кармен из Кайелитши», U-Carmen eKhayelitsha), подку-

пает своей подчеркнутой искусственностью (диктуемой жанром) и почти документальной манерой съемки. Режиссер Марк Дорнфорд-Мей — британец, переехавший на жительство в ЮАР, потому что, как говорит, «полюбил страну и ее женщин», художественный руководитель труппы «Димфо Ди Копане», набранной из талантов-самородков Южной Африки. Успех их постановок в Лондоне подвиг Дорнфорд-Мея на кинодебют.

Забавно видеть в африканском поселке после указателя «Кайелитша» табличку «Севилья», забавно слышать выходную арию Кармен — «Хабанеру» в исполнении пышнотелой негритянки. Но это не главные приманки для зрителей. Как ни странно, Дорнфорд-Мей сосредоточился не на местной экзотике, а на самом главном, что неожиданным образом сближает не только испанскую цыганку, но и национальный испанский характер вообще с национальным характером аборигенов ЮАР после отмены апартеида. Это — достоинство человека в бедности, как бы не замечающего нищеты и убогости быта и озабоченного лишь одним — свободой. Ну и, само собой, любовью, которая тоже «свободна, мир чаруя».



«Прохожий с Марсова поля», режиссер Робер Гидигян

Разумеется, местный колорит присутствует здесь в полной мере, но не в качестве навязчивых примет, а как художественно оправданные детали. Например, Тореадор (зовут его, конечно, не Эскамильо, а Луламиле Нкомо) — это добившийся признания во всем мире певец, выходец из Кайелитши, он возвращается домой, чтобы почтить память убитого много лет назад (во времена апартеида) отца. Как сыну ему предстоит совершить ритуальное жертвоприношение: почтенный старец с мудро-печальным лицом (очень похожим на Кофи Аннана) подает ему пику, которой тот в костюме Тореадора (певец в этой партии прославился) торжественно закалывает быка, чтобы все тут же его и съели. Или: девушка (в опере Микаэла, здесь Номакхая), приезжающая из родной деревни к Хосе (здесь его зовут Джонгихайя) с письмом от его матери, оказывается вовсе не его бывшей возлюбленной, а вдовой утонувшего брата, на которой он обязан жениться по местному обычаю. Таким образом, конфликт чувства и долга сдвигается в актуальную для Африки сферу чувства и долга по отношению к родовому клану.

«Капризное облако», режиссер Цай Минлян

«Секс, политика и рок-н-ролл» — так обозначил генеральную линию конкурса Дитер Косслик. Следуя своей давней почтенной традиции следить за творчеством режиссеров, когда-либо участвовавших в Берлинале, органи-

заторы пригласили в конкурс обладателя «Медведя» за фильм «Река» тайваньца Цай Минляна. Его «Капризное облако» (The Wayward Cloud), видимо, было призвано ответить за составляющую «секс» в триаде Косслика, а постановщик получил «Серебряного медведя» за выдающийся художественный вклад. Вклад Цай Минляна неоспорим, однако не на всех новая его картина произвела большое впечатление. Долгие эпизоды совокуплений, перемежаемые музыкальными дивертисментами, вряд ли можно считать открытием — это было запатентовано в кинематографе 60-х — начала 70-х годов.

«Сосунок», режиссер Майк Миллз

«Серебряные медведи» за режиссуру и за лучшую женскую роль немецкому фильму «Софи Шолль — последние дни» (Sophie Scholl — die letzten Tage) не стали неожиданностью, пожалуй, ни для кого. Конечно, Роланд Эммерих как председатель жюри должен был отдать должное родине и стране-хозяйке, но это не главное. 2005-й — год шестидесятилетия победы над фашизмом, и нельзя было пройти мимо фильма, повествующего об одной славной странице антифашистского движения в Германии, а фильм дебютанта Марка Ротемунда к тому же сделан вполне грамотно, хотя и без всяких претензий на художественные новации. И молодая актриса Юлия Енч хорошо справилась со своей ролью студентки, ставшей во главе мюнхенской подпольной организации «Белая роза», достойно выдержавшей поединок со следователем и судом, отказавшейся от спасительного компромисса и принявшей казнь на гильотине. Опять же, в духе Берлинале здесь речь идет о гражданском мужестве, и Марк Ротемунд, крупным планом показав это качество в своей героине, не преминул упомянуть, что оно чрезвычайно актуально в наши дни: «Совсем недавно люди на Украине вышли протестовать на улицу, хотя отдавали себе отчет в том, что могут погибнуть под танками. И я был бы счастлив, если бы побольше мусульман поднялись против исламских фанатиков».

«Рай сегодня», режиссер Хани Абу-Ассад

Видимо, поскольку такого примера не было в палестинском фильме (вернее, он был, да прозвучал по сюжету недостаточно убедительно) Хани Абу-Ассада «Рай сегодня» (Paradise Now), он и не был отмечен жюри. Снятый почти в документальной манере, без патетики и надрыва, этот фильм рассказывает тоже о последнем дне, точнее, последних сутках — на этот раз палестинцев-шахидов. Их трудно, правда, назвать фанатиками: они — жители сектора Газа, готовые на протест не ради абстрактных или символических ценностей, прикрыва-

емых исламской риторикой, а ради элементарных свобод, которых были лишены с детства. До риторики же им дела нет, она — специальность стоящих за их спинами сытых очкариков-краснобаев или сделавших себе на терроризме имя бородатых «героев». Эту свою позицию авторы фильма проиллюстрировали эпизодом, где перед терактом парней, отправляемых на задание, записывают на видео. Они по бумажке зачитывают написанные для них речи, причем один из них вдруг обращается к матери, сообщая о том, что в такой-то лавке такой-то товар дешевле — «Просто забыл ей об этом сказать», а в это время «инструктор» с аппетитом лопает лепешку, которую та самая мать положила в сумку сына, не подозревая, куда он на самом деле идет.

«Человек человеку», режиссер Режис Варнье

«Последний Миттеран» — англоязычный перевод названия французского фильма «Прохожий с Марсова поля» (Le promeneur du Champ de Mars) Робера Гидигяна. Миттеран, заслуживший на родине прозвище Сфинкс, — один из последних великих политиков ушедшего века, один из последних бастионов на пути всепобеждающего глобализма — раскрывается в фильме как фигура неоднозначная, унесшая с собой в могилу немало загадок. Для Мишеля Буке эта роль, несомненно, станет одной из лучших в его послужном списке, да, пожалуй, самой лучшей. Ему удалось передать и мудрость политика, и его лисью хитрость, и лукавство, и жизнелюбие, и его острый, необычный, глубокий взгляд на страну, мир и человека. Подобно своему герою, актер продемонстрировал уникальность великого мастерства в своем деле, увы, становящегося сегодня редкостью, и пройти мимо этого события, на мой взгляд, было непростительно. Тем более необоснованным выглядит на фоне выдающейся игры Буке вручение «Серебряного медведя» за лучшую мужскую роль юному американцу Лу Тейлору Пуччи за фильм «Сосунок» (Thumbsucker) дебютанта Майка Миллза. Это вторая награда Пуччи, первую он получил от жюри кинофестиваля в Санденсе. Конечно, Санденс — авторитетный фестиваль, поощряющий артхаус, но и на старуху бывает проруха. Ну не было в этот раз там более достойного фильма, значит ли это, что сомнительное достижение следует поощрять в мировом масштабе? Невольно закрадывается мысль, что это реверанс в сторону Эммериха как представителя американской кинематографии. Слащавая «школьная драма» о подростковых трудностях провинциального парнишки в миллионный раз пытается доказать то, что давно не требует доказательств: каждый имеет право на свои особенности и мелкие недостатки, а стремление привести человека к некоей усредненной норме ни к чему хорошему не приведет. Герой Пуччи Джастин благополучно переживает период нивелировки, даже становится отличником и выигрывает стипендию в престижный нью-йоркский университет, а получив все это, как ни в чем не бывало продолжает сосать палец, от чего его и желали отучить родители, друзья, учителя и врачи. Его пробежка в рапиде по улицам Нью-Йорка в стародавних традициях сопливой романтики призвана убедить зрителя в победе героя над обстоятельствами.

Не менее странным кажется и то, что жюри никак не отметило «Солнце»[1],

[1] Интервью с авторами «Солнца» Юрием Арабовым и Александром Сокуровым читайте в рубрике «Опыт».

третий фильм цикла Александра Сокурова о людях власти. Рано мы радовались, что закончен пятилетний мораторий на российское кино в конкурсе фестиваля. Рано (хоть и совестясь) радовались и тому, что явных конкурентов — хотя бы по уровню мастерства, да и по степени риска — у Сокурова в Берлине не было. Режиссер в самом деле рисковал, по крайней мере, своей репутацией у японцев, которые относятся к нему с великим почтением. Дело в том, что фигура императора Хирохито для многих из них связана с национальным позором — ведь это он отдал приказ о капитуляции, положив, таким образом, конец войне. Фильм Сокурова затрагивает множество сложнейших вопросов, связанных с властью: имеет ли право император отказаться от престола, ведь власть дана ему от Бога? Что должен выбрать в тяжелой ситуации властитель — честь страны или жизни миллионов людей? Однозначных ответов в фильме нет, их и не может быть — его заслуга в том, что он заставляет о них задуматься. Как и в предыдущих картинах Сокурова об исторических фигурах, персонаж изображается в период его «выпадения» из истории, из исторического времени, открывающий в нем, по замечанию Михаила Ямпольского, не психологически достоверное и содержательное существо, но аллегорию. Император-солнце в частной жизни — ученый ихтиолог, и в фильме его научные занятия, как и изображения рыб, занимают самое большое место. В мировой мифологической традиции рыба — некий демиургический антагонист солнцу. В некоторых восточных космогонических мифах солнце объезжает землю сверху на солнечной ладье, внизу — на рыбе, выступающей в качестве ездового животного солярного божества (император Японии считается прямым потомком богини солнца Аматэрасу). В преданиях о потопе рыба выступает как спаситель жизни; не случайна в этом смысле «рыбная» метафорика Иисуса Христа (греческое слово «рыба» расшифровывалось как аббревиатура формулы «Иисус Христос, божий сын, спаситель»). Этот образ широко использовался в катакомбном искусстве, а христиане изображались как рыбаки. И даже Будда. Таким образом, аллегорию Сокурова можно рассматривать как движение императора-солнце к западной цивилизации (он открыл стране путь к модернизации и спас несчетное количество жизней, положив конец войне). На мой взгляд, из всех трех персонажей трилогии император Хирохито, в отличие от Гитлера и Ленина, режиссеру скорее симпатичен, чем неприятен. Значимую роль во всех трех фильмах играет колорит. Если «Молох» был выдержан в холодной зеленоватой гамме, «Телец» — в мертвенно-землистой, то «Солнце» — в тепловато-золотистой, охряной сепии.

«Солнце», режиссер Александр Сокуров

Как уже говорилось, председателем жюри фестиваля был приглашен Роланд Эммерих, и его «катастрофический» блокбастер «Послезавтра» по этому случаю был показан в рамках фестиваля. По стечению обстоятельств погода в Берлине зловещим образом создала фильму соответствующий контекст: почти весенняя теплынь сменилась проливным дождем, потом налетел буйный ветер, началась снежная пурга. Кино словно напоминало о своем пророческом даре. Не хочется думать, что обилие в конкурсе лент, так или иначе посвященных «последним дням», как-нибудь скажется на судьбе самого фестиваля, одного из трех крупнейших киносмотров мира.

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Облако без штанов

Нежные!
Вы любовь на скрипки ложите.
Любовь на литавры ложит грубый.
А себя, как я, вывернуть не можете,
чтобы были одни сплошные губы.

В.Маяковский.
«Облако в штанах»

«Капризное облако» Цай Минляна, фестивального баловня, заслонило на Берлинале другие картины. И озадачило критиков своей вызывающей неприступностью. А режиссер оглоушил чрезвычайной комедией положений и запредельной отчаянностью. Не путать с отчаянием, в которое раньше отважно впадали его обреченные или травмированные персонажи.

Прозрачный в структуре, пусть капризной, в предъявлении вроде знакомых протагонистов и уж точно актеров, переходящих из одной картины в другую (нервотрепку кастинга режиссер отменил раз-навсегда, работая с постоянной маленькой труппой), новый фильм довел прежние — подспудные, явные — рефрены тайваньского вольнодумца до необычайной кульминации. Причем и конкретных сюжетных мотивов «Капризного облака», и — своих взглядов на арткино, на масскульт, на жизнь персонажей. И — на мимезис, на подражание искусства (кино) своевольной природе.

Для этого Цай Минлян завел в новый фильм Сяо Кана, героя картины «А сейчас который час?», где тот продавал часы и переставлял (после отъезда своей барышни в Париж) все городские стрелки на европейское время, насилуя (с помощью таких механических действий) природное течение времени. Для этого сейчас режиссер придумал ему новую роль — роль порноактера, измочаленного не только жесткими производственны-

«Капризное облако» ***(Tian bian yi duo yun)***
Автор сценария и режиссер **Цай Минлян**
Оператор **Ляо Пэньюн**
Художник **Ип Камтим**
В ролях: **Ли Каншэн, Чэнь Сянчи, Лю Ицзин и другие**
Homegreen Films, Arte France Cinéma
Франция — Тайвань, Китай
2004

ми обязательствами, но и засухой, поразившей Тайбэй, и нехваткой воды, иссушившей нутро его жителей и персонажей.

Прежние картины экранизировали изящную режиссерскую максиму: о чем нельзя говорить, следует умолчать. Но рассеять околичности, вспышки интриги по краям, а не в эпицентре экрана. Теперь (не думаю, что вслед знаменитому автору) Цай уверен: «То, что не может быть сказано, может быть показано».

Показать — значит осуществить сдвиг в восприятии. Раньше усилие зрителей было связано с разработкой их ви́дения, погруженного в минималистские композиции Цая. Изображение повседневных ритуалов второстепенных людей склоняло к созерцательной — очень острой — активности. Теперь Цай Минлян повышает порог зрительской чувствительности, включая чувствительность героини, приехавшей из Парижа и ставшей в финале последней картины невольной участницей порносъемки, в которой трудится ее старый знакомец, продававший когда-то часы.

В «Капризном облаке» Цай выворачивает наизнанку свою медитативную визуальность, готовую, впрочем, всегда отдаваться рискованным сюрпризам сюжета. И переводит природную симптоматику, функциональные (социальные) зигзаги общения-разобщения персонажей в наглядный и взыскательный первый план. Но первый план — тут первая уловка режиссера — транслирует — таковы клише арткино — только лишь видимости, которые якобы принуждают к интерпретации. Однако в новой картине что показано, то оно и означает: порносъемки под струйками утекающей из бутылок — вместо засохшего душа — воды, или издержки производства, унижающие без биодобавок (роль которых берет на себя пол-арбуза) напор обезвоженных органонов (актеров), или резкие яркие врезки мюзиклов... Означает-то означает, а при этом остается еще более непостижимым, чем невидимое.

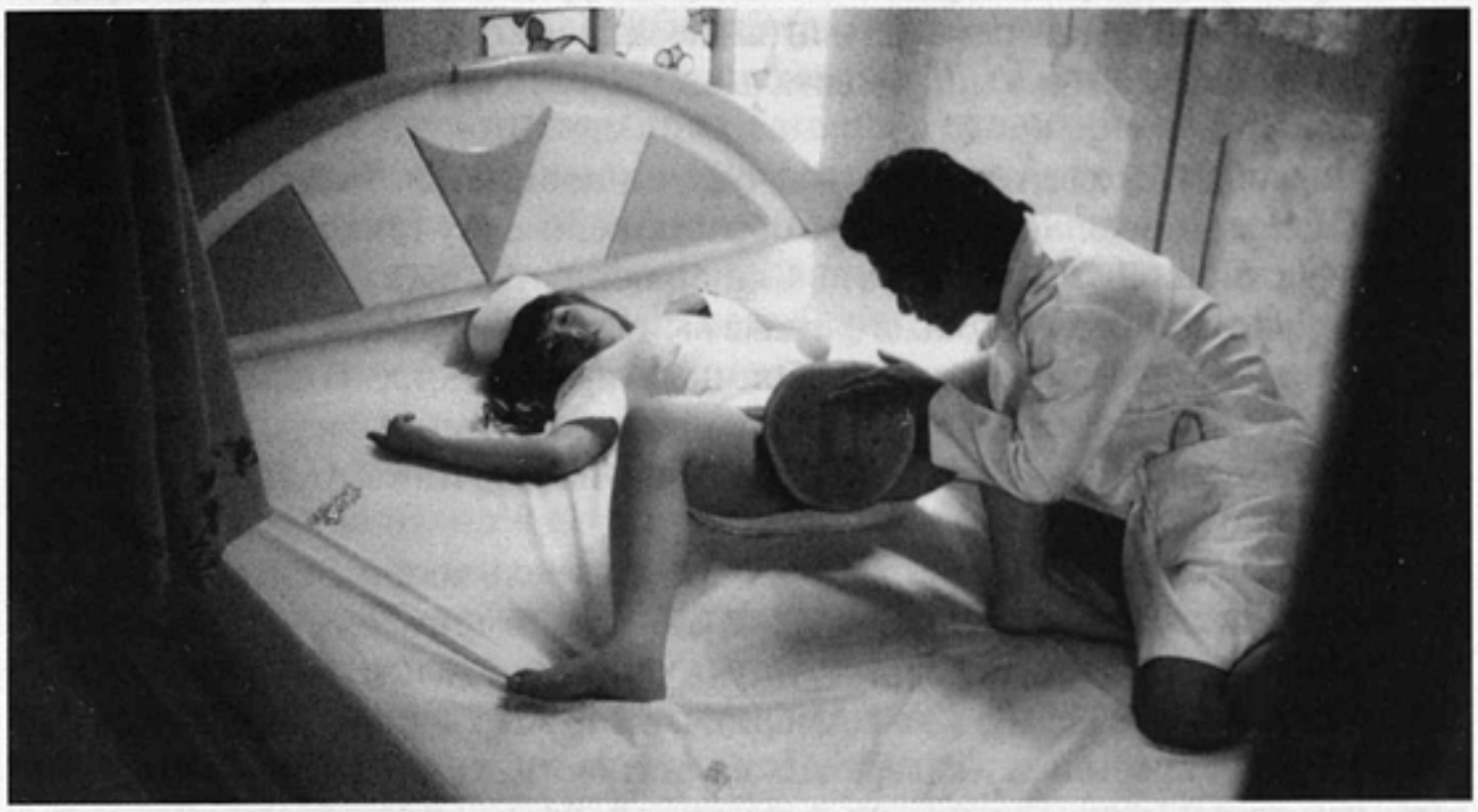
Триединство Цая — меланхолия—механизация—меломания — раскрылось в неожиданных связях и обеспечило не совсем удобное положение даже тем зрителям, кто познал режиссерское своеволие в депрессивной «Дыре». Туда Цай вклеивал бравурные мюзикхолльные номера, преображавшие в праздник дерьмовую жизнь героини (она затоваривала свое убогое жилище мешками с туалетной бумагой), а саму «опущенную» китаяночку — в звезду и красотку. Безымянные персонажи оказывались в зоне поражения таинственной инфекцией, в пустом доме, откуда всех эвакуировали, а незнакомые соседи (соединенные дырой между квартирами) остались. Но беспросветную историю — метафору безысходности — режиссер прерывал сюрреальными лучезарными кадрами, а завершал магической развязкой. Вызволив заболевшую героиню сквозь дыру «на поверхность» и включив искусственное освещение, Цай под шум барабанящего ливня вытягивал ее из гибельного пространства, переносил в другое кино и время, защищал от тайваньской реальности гонконгскими (в такт голливудским) мюзиклами 50-х. Прозаическая завязка фабулы — дыра, оставленная водопроводчиком, — трансформировалась в ирреальный выход из смертельно инфицированной обыденки. Тогда Цай Минлян выстраивал другую тайваньскую триаду, выбирал для прошлого, настоящего, будущего героев образы потопа, болезни и спасения. Дыра — абсурдистский канал коммуникации — воспринималась как единственная надежда, что кто-то протянет другому руку и подаст стакан воды. Замкнутое пространство «Дыры» раздвигалось в сценах из мюзикла, заполненных лестницами, лифтом, дверями. И превращалось во временную декорацию «входа и выхода» совершенно условно, в киноиллюзии.

До «Капризного облака» Цай Минлян занимал особое, но законное в арткино место (недаром все его фильмы имеют призы ФИПРЕССИ). Теперь он поколебал комфортную репутацию «режиссера для киноманов», вышел из почетного гетто. И вошел в редеющие (по разным причинам) ряды радикальных художников. Дьявольская разница. Она не в нарушении всевозможных табу — кого этим удивишь? Эта разница определяется тем, что радикальные

произведения не обязаны нравиться публике и жюри. Тут другие ставки, с мгновенными дивидендами не всегда совпадающие.

В «Капризном облаке» — как вам это понравится? — только один из четырех криков, пронзивших в свое время «Облако в штанах», оказался более всего, но по-прежнему невыносимым. Только «Долой ваше искусство!» Потому что вопли «Долой вашу любовь!», «Долой ваш строй!» и «Долой вашу религию!» давно и успешно адаптированы капиталистическими, коммунистическими и прочими (не только) кинематографическими манифестами.

Тогда почему же «Капризное облако» получило на Берлинале три престиж-



«Капризное облако»

ные награды, на которые никто из зрителей не надеялся? Понятно было, что самый главный приз отдадут фильму, соблюдающему правила художественной безопасности. Понятен и приз ФИПРЕССИ, который Цай Минлян получил по традиции. Но в приз основателя Берлинале Альфреда Бауэра (который выдают тем, кто «открывает новые направления для искусства кино») за сценарий с формулировкой «за выдающийся художественный вклад», не верилось совсем. Даже за сценарий, где долгие сцены мягкого порно сменяются постромантическими экстатическими (а не ностальгическими, как было в «Дыре») фрагментами мюзикла, а они — замедленными эпизодами о том, как девушка встретила знакомого парня, заснувшего в парке, украла водичку из его бутылки, чтобы вымыть арбуз (сок которого заменил во время ЧП с водой людям жидкость) и чтобы потом этот арбуз стал не только объектом желаний, биоресурсом, но и плодом воображения ее гротесковой беременности (она будет ходить с арбузом, «водяной дыней», watermelon, под юбкой и, кажется, даже пытаться рожать). За сценарий, где немотствующий герой (в фильме всего две, три реплики) «переплывает» — через монтажную склейку в аттракцион — из накопительного резервуара (в котором он моется на крыше) в водоем, в декорацию мюзикла, и — в костюме человека-амфибии, в блестках чешуи — становится певчей рыбой. (Это даже не тринадцатый апостол, искусанный злобой Владимир Владимирович, который задолго до Олега Кулика сделался собакой и буквально во весь голос залаял в «Облаке в штанах»).

«Капризное облако» сначала подрывает что есть силы, а в финале возрождает наивное и уже, казалось, немыслимое, но безжалостное доверие к кино. Оно связано с (революционными) преобразованиями кинематографического мышления, с тем, что режиссер критикует кино средствами кино и, пересматривая отношения между «жизнью» и «съемочной площадкой», эту критику в том же фильме все-таки упраздняет.

Он опосредует механический труд порноактеров разнообразными комическими трюками, чтобы в конце концов обеспечить труднодоступное — любовное и самое непосредственное соединение героев. А признание хористок-танцовщиц посреди искусственных кактусов в вечной любви памятни-

ку Чан Кайши и обещание сделать все, что он пожелает; клип о паучихе, продавшей душу и плетущей сеть в декорации ада (эта сеть оборачивается реальной металлической сеткой между этажами, куда падает порноактер, прямо, наверное, из своего страшного сна, где этот клип он увидел); номер в гламурном туалете, где чистюли, туалетные работницы с вантузами, радостно напутствуют героя, чтобы он не ведал препятствий в достижении счастья; или клип человека-амфибии, поющего о холодном лунном–неоновом свете, который окрасил его душу в цвет унынья, и о том, что старые мечты никогда не сбываются; или номер с зонтиками, повторяющими рисунок арбуза, сквозного образа фильма, в декорациях китайских туристических аттракционов, — то есть все эти пародийные фрагменты мюзиклов компенсируют сухую, трезвейшую реальность и насыщают витальностью бесплодные усилия любви персонажей.

Тайбэйский суховей, выпаренная чувственность порносъемок, веселые или печальные мюзикхолльные номера образуют еще одну триаду, через которую пройдут артисты Ли Каншэн, Чэнь Сянчи, исполняющие по нескольку ролей в «Капризном облаке», чтобы в финале выйти из этих ролей, разрушить клише, привычные для арт-порно и вообще в арт-пространстве. И сломать не только границу между съемочной площадкой и залом внутри фильма, в финальной мизансцене, но и вовне — между последней картиной Цая и публикой.

Надо полагать, что Роланд Эммерих, председатель жюри Берлинале, автор «Годзиллы» и «Дня независимости», испугался клейма американского консерватора, хоть и выходца из Европы. Ему-то был невдомек давний пассаж другого европейца, переехавшего в Америку, о том, что «единственно на стадиях занятий искусством, пользующихся статусом экстерриториальности по отношению к понятию культуры, идея «tour de force» отваживается проявиться в неприкрытом виде; видимо, на этом основана симпатия между авангардом и мюзик-холлом или варьете, благодаря этому происходит сближение экстремальных проявлений искусства в их противостоянии срединной сфере искусства, пичкающей читателя или зрителя психологизмом, изображением внутреннего мира, которое благодаря своему сходству... с культурой обнаруживает, чем должно быть искусство, каковы его задачи и обязанности»[1] . Если б на месте Эммериха был самодостаточный и/или самолюбивый режиссер авторского (хоть культурного, хоть контркультурного) кино, Цай уехал бы на Тайвань с наградой одних критиков.

Сдвиг, который произвел этот островитянин, уроженец Малайзии, на территории арткино (своей в том числе), произошел не вдруг, не на пустом месте. (Упомяну деталь, мелькнувшую на очень дальнем плане в одном эпизоде: в комнате Чэнь, героини, висит афиша «Мотылька», фильма 70-х, с изображением Стива Маккуина, герой которого спасся с Чертова острова — естественно, не с Тайваня, но тем не менее...)

«Капризное облако» потихоньку набухало и в прошлых картинах. А засуха, заставляющая персонажей собирать, красть, экономить воду, пить в промышленных количествах арбузный сок, от которого уже тошнит, — естественная, в смысле художественно оправданная кода режиссера, который навязчиво злоупотреблял в своих фильмах дождевыми, мочевыми, речными, но не слезными потоками.

Поначалу Цай хотел поставить фильм об иностранных рабочих на Тайване (от этого замысла осталась одна японка, сыгравшая в «Капризном облаке» порноактрису). Но поездка в Куала-Лумпур вдохновила на другую историю. Там режиссеру вспомнилась песенка его детства про одиночку, «наблюдавшего мимо текущую жизнь, в то время как мир внизу был похож на своевольное облако». Название фильма пришло сразу: «Облако на краю неба» (или «Капризное облако»).

Выключив диалоги, оставив только реплику: «Ты еще часы продаешь?»,

[1] А д о р н о Теодор В. Эстетическая теория. М., 2001, с. 157.

Цай заставил своих персонажей заговорить на языке тела, которое режиссер называет «контейнером» — скопищем воды, еды, любви, денег и секса. Контролировать этот контейнер много труднее, чем спасать эфемерные души или управлять капризным воображением. Но тело Цай уподобляет еще и облакам, которые, если встречаются (соприкасаются), то разрождаются долгожданным дождем (о нем молят тем летом тайваньцы), увлажняющим их (грешную) землю. Поэтому он не только насылает засуху в Тайбэй, но и запускает в город облако в штанах (влюбленную и невинную Чэнь) и облако без штанов (условие профобязанностей Сяо Кана). Поэтому он укладывает на кровать сначала Чэнь, а спустя время кладет туда Сяо и над ними, «в небо» комнаты, как в какую-нибудь инсталляцию, вписывает «плафонные» облака. (Смешно, но факт. На Московской биеннале современного искусства демонстрировалась инсталляция Татьяны Головизниной Flight. Ты ложился на матрас, огороженный от выставочного пространства целлофановой пленкой, а на небе-потолке проплывали облака, и плыли люди, мечтающие кто о чем... Еще одна отсылка, и вряд ли со специальной оглядкой на Гарольда Ллойда: герой фильма «А сейчас который час?» переставлял громадные стрелки часов на высоченном здании с тайбэйского времени на парижское.)

Водный мир, наполнявший прежние фильмы Цая, должен был рано или поздно иссякнуть и разразиться не только сухостью всех органов персонажей, но и усохшей природой вообще. Социальная критика, вне которой позиция актуального художника всегда уязвима, озабочена в случае Цая не столько «материализмом общества производства и потребления», сколько... экологией чувств, восприятия... зависимых, само собой, от среды, все более зараженной, и от мстительной природы. Но режиссер, конечно, отрабатывает и отчуждение «маленького человека в большом городе», и предмет порнографии, который есть (по Батаю, по Зонтаг и другим замечательным людям) не секс, а смерть etc., но не желает останавливаться на возможностях, уже использованных (в критике, комментариях) знаменитыми практиками и теоретиками порно. Более того, его непохожие, но неотличимые, в сущности, персонажи, сыгранные одними и теми же актерами, расстаются теперь с клеймом обезличенных индивидуальностей (в одном интервью режиссер называет героиню библиотекаршей, в другом — музейным работником, не все ли равно) и обретают характеры, жизнь. И восстанавливают — прямо в течение порносъемок — свой человеческий (и природный) контакт не по ту сторону социальных обстоятельств, исторических предчувствий, человеческого бессилия (как было в «Дыре»), а ровно по эту. Исцеляя «раны тем самым копьем, которое нанесло их»[2]

Есть мнение: кинематограф Цай Минляна сформировался под перекрестным влиянием Фасбиндера, Брессона, Тати. Сам же режиссер называет своим кумиром Трюффо.

Врожденное — по наследству от Трюффо — «тихое описание яростных волнений», сосредоточенное в надломленных отношениях персонажей его прежних картин, Цай теперь заточил на яростную механистичность (повторяемость) повседневного опыта. Органичный для себя брессоновский выбор актеров-моделей («Модель: два подвижных глаза на подвижной голове, а та — на подвижном теле») вывел за рамки общей и практической идеи своего кинематографа и довел до «моделей тела», безжизненных (в порносъемках) и сверхэкспрессивных (в мюзиклах). А от Фасбиндера Цай заразился не меченой эстетизмом — у китайского режиссера на это прививка — неприязнью к тревожной природе Тайваня, к опасной реальности, подточенной насильственным прошлым, истощенной двойственным настоящим, его хрупкой независимостью, и будущим, покрытым мраком неизвестности.

---

[2] Там же, с. 196—197.

Беспрестанные ливни загоняли в прошлых фильмах неудачливых людей Цай Минляна в квартиры, в одиночные камеры или в большой и почти пустой кинозал. Вода в тех картинах жизнь отнимала. Река в «Реке» была грязной. В ней — во время киносъемки — герой заражался неизлечимой, истязающей тело болезнью (он оказался на площадке случайно, где его попросили изобразить труп в реке, поскольку муляж этого трупа выглядел ненатурально).

В «Капризном облаке» порноактриса, изнуренная трудом и жарой, впадает в кому, но остается «дисциплинарным телом» (прямиком по Фуко), выполняющим свои обязательства и в таком состоянии, и превращается из субъекта в предмет, в инструмент-проводник-манекен для соития, встречи, любви персонажей в абсолютно безлюбном пространстве. Утратив тело-как-таковое, став анатомическим телом, она, бывшая «медсестра» в белом халате (по одной из ролей в первой по фильму порносъемке), осуществляет в финале милосердную помощь и тому, кто, расстратив все силы, обрел их под взглядом влюбленной; и той, у кого лицо стало телом, потерявшим невинность. Но сначала замершим между «залом», где стояли вырезанные из картона рекламные стюардессы тайваньских авиалиний, и съемочной площадкой, где актер добивал потерявшую чувствительность порноактрису, перевоплощенную в куклу («эротический фетиш»).

В комнате отца (заболевшего «актера» на съемках в «Реке») протекал потолок, протечка превращалась в потоп, который усмиряла, пробравшись в чужую квартиру и выключив кран, его мать. Искалеченный речной заразой сын случайно встречал в сауне для геев своего отца. А мать смотрела в спальне видеопорно, доставшееся от ее любовника, торговца кассетами. Страшный ливень и страшная инфекция изводили героев в «Дыре»: его в верхней квартире, ее — этажом ниже. В квартире разобщенной семейки в «Реке» стоял аквариум с большой рыбой. В фильме «А сейчас который час?» был тот же аквариум с той же рыбой, но теперь... реинкарнацией мужа-покойника, как казалось его вдове. Ее сын, неприкаянный молодой человек, объятый страхами в темной комнате, вперялся в телевизор, где шли «400 ударов» Трюффо (план с головокружительным аттракционом, куда попадал Антуан Дуанель).

Артист Ли Каншэн — альтер эго Цай Минляна — уподоблялся той роли, что играл для Трюффо Жан-Пьер Лео, с которым случайно знакомилась Чэнь, китаянка, приехавшая не на радость себе в город Париж.

В финале фильма «А сейчас который час?» она засыпала на стуле в Люксембургском саду на берегу пруда. По водичке плыл ее чемодан, который выловил старый китаец (призрак покойника, отца ее тайваньского знакомца) и оставил стоять на дорожке. А сам удалился (под музыку из «400 ударов») к колесу обозрения (или к «чертову колесу»).

С этим выловленным, о чем она не знала, чемоданом Чэнь возвратилась в «Капризное облако». Но тот же чемодан ни бывшему продавцу часов из старого фильма, ни ей так и не удастся открыть (что-то намокло, заклинило?) даже тогда, когда потерянный ключ будет найден. Но прежде она, не сумев открыть чемодан, выбросит ключ в окно, ключ дорожные рабочие закатают — гэг в духе Тати — в асфальт, потом его вытащит Сяо, и на месте замурованной отмычки забьет вдруг источник, ключевая вода.

Этот параллельный, маргинальный сюжету ключевой лейтмотивчик дан сразу в нескольких планах: вещно, конкретно, в омонимии визуального ряда, но и как неизвестный код к фильму, как его зашифрованный, не дающийся, соблазняющий разгадками смысл.

Прошлые и тоже почти немые фильмы Цая составляли неживописные и пленительные кадры из жизни отщепенцев, кадры из фильмов, мюзиклов, в которых обживались, натыкались на невозможность душевных, телесных контактов люди и призраки, плоть от плоти своих прототипов. В предыдущем фильме «Прощай, «Отель «Дракон» синефилия режиссера завела его в старый

кинотеатр, где под стук ливня по крыше шла старая китайская картина «Отель «Дракон». Постаревшие актеры, пришедшие в кинотеатр, который скоро закроют, уселись посмотреть на себя, молодых, запечатленных когда-то на пленке героев, на которых уставились и зрители помоложе. В «Капризном облаке» Чэнь до поры до времени не знает, что ее давний знакомец стал порноактером, как не знала она, что в ее отсутствие в Тайбэе — в том еще фильме — Сяо Кан занимался сексом с уличной проституткой в машине, а его мать, в отсутствие почившего мужа, мастурбировала какой-то домашней утварью, как его нынешняя партнерша по съемкам — пустой пластиковой бутылкой из-под воды.

Прежние мотивы и мизансцены — вода, цитаты из любимого кино, нелюбовь, секс, призраки, взгляд персонажей (из зала на экран) и экранных героев на актеров и зрителей — обернулись в «Капризном облаке» сближением двух персонажей, разделенных пятачком у оконной решетки, где случайно застряла подружка героя «по жизни, а не работе», которая завершила-таки его нетворческий киноакт бескомпромиссной (по жизни) отдачей.

Так мертвое порнотело, лишенное чувств, делегирует их наблюдавшей за сценой девице. Так Цай осуществляет своевольное «взятие Поднебесной» (героиня с верхней точки смотрит на порносъемку). Так режиссер очищает взгляд на экранную реальность и от липкого, и от липового иллюзиона. Так он лишает нас дистанции взгляда, а значит, интеллектуальной защиты. Так «наличие и неналичие друг друга порождают»[3]. Так в триединстве (актера, актрисы, порномодели) раскрывается новейшая тайваньская триада Цая. Так «и в предметном бытии лишь в «низком» может проявиться «высокое»[4]. Так появляется слезинка на теле-лице героини, озвучившей криками механический и немой порносеанс. Так «слабей и мягче, чем вода, нет ничего под Небесами, но в сокрушении твердости и силы ее не превзойти. Слабость побеждает силу, мягкость преодолевает твердость»[5]. Так тело порноактрисы, уже «не машина», отдает через смерть свою силу и власть. Так через подражание бесчувственной (в порносъемке) природе, через подражание чувственной (в эротических образах мюзикла) природе масскульта Цай Минлян осуществляет трансгрессию: лишает невинности героиню и зрительницу, а нас, зрителей, побуждает смотреть этот фильм «не столько глазами, сколько умом»[6].

Так внеритуальный финал пробуждает — через прямой взгляд (никакого вуайеризма), переживший свою «историю глаза», — природные, хоть изношенные (социальными ритуалами, катаклизмами, стереотипами арткино и мейнстрима), способности чувствовать, любить, понимать. В том числе неинфантильное молодое кино.

---

[3] Дао дэ цзин. — В кн.: Л а о - ц з ы. Обрести себя в дао. М., 1999, с. 148.

[4] Там же, с. 197.

[5] Там же, с. 169—170.

[6] Что поделаешь, если притча Чжуан-цзы о мяснике, отточившем из любви к дао свое искусство, сначала видел только бычью тушу, а через три года больше ее не видел, постигая все «не столько глазами, сколько умом», запомнилась мне в пересказе Бодрийара в его книге «Символический обмен и смерть» (М., 2000, с. 226)? Как быть, если французский классик, описав неизношенное лезвие этого мясника, который — в отличие от хорошего мясника, режущего по мясу, — резал только по сочленениям и промежуткам, назвал китайскую притчу «примером анализа», рассекающим не по «наглядному телу, а сообразуясь с внутренней логической организацией ритма и интервалов»? Потому так и хочется сказать, что режиссерский, музыкальный ритм «внутреннего тела» «Капризного облака» «совпадает с ритмом мясницкого ножа из притчи Чжуан-цзы». Но совпадает нераздельно и неслиянно.

ЕЛЕНА СТИШОВА

«Эти чертовы цветочные общества...»

«Молодая гвардия» Герасимова...» — шепнул за моей спиной коллега и покинул кинозал минут через десять после начала фильма «Софи Шолль — последние дни». Я, законопослушная посетительница официального конкурса, конечно же, осталась. И была вознаграждена сильным художественным впечатлением. В момент эмоциональной вовлеченности в сюжет меньше всего думалось о том, «как это сделано». Режиссерская партитура проявилась post factum. Прошло время, и, вспоминая фильм, я обнаружила, что с подкорки не стерлись глыбистые, бетонно-цементные, макабрические образы карающей надличной силы, направленной против каждого, кто в своей гордыне вздумал отделиться от тотальной целостности. В монументальной стилистике картины угадываются уроки классического немецкого экспрессионизма, не отменяющие, однако, реалистического подхода к художественному осмыслению невымышленного сюжета. Хотя аналогии с реализмом герасимовского толка тут не работают.

«Софи Шолль — последние дни»
(Sophie Scholl — die letzten Tage)
Автор сценария **Фред Брейнерсдорфер**
Режиссер **Марк Ротемунд**
Оператор **Мартин Лангер**
Композиторы **Джонни Климек, Рейнхольд Хейль**
В ролях: **Юлия Енч, Фабиан Хинрихс, Александер Хельд, Флориан Штеттер, Йоханнес Зум и другие**
Neue Goldkind Filmproduktion Gmbh & Co KG, Broth Film
Германия
2005

Во время просмотра я ничего не знала о мюнхенской «молодогвардейке» Софи Шолль, зато сейчас мне известно, что это легендарное имя канонизировано в национальной памяти, оно на слуху у каждого немца. История Софи и ее старшего брата Ганса, казненных в застенках гестапо в феврале 1943 года в один и тот же день, укладывается без всяких натяжек в жанр жития, как это бывает обычно, если человеческая жизнь посвящена служению высоким идеалам. Мученичество и героическая гибель венчают типологию жанра. В истории короткой жизни мюнхенской студентки связались в узел все три классических жи-

тийных мотива. Однако режиссер решительно отказался от идеи жертвенности, он бесконечно далек от мазохизма, свойственного мистике тоталитарного сознания. Марк Ротемунд выбрал позицию хроникера, оставаясь в пределах исторически достоверных фактов. В фильме всего пять съемочных объектов: квартира, где жили брат и сестра Шолль, типография — там благодаря знакомым ребятам по ночам можно было печатать листовки, — университетская балюстрада, где Софи и Ганса схватили с поличным, здание суда и казематы тюрьмы-крепости. И никаких флэшбэков.

А ведь подобные драматургические ходы были вполне возможны и таили в себе заманчивый мелодраматический потенциал. Ведь Софи и Ганс прошли через гитлерюгенд, было время — оба тинейджера щеголяли в молодежной униформе, Ганс даже получил звание группенфюрера. Любопытно, что этот опыт был предпринят вопреки воле отца. Роберт Шолль, бывший бургомистр швабского городка Фохтенберг, глубоко презирал Гитлера и называл его не иначе, как Гаммельнским Крысоловом. Дети, однако, пошли «своим путем», поддались соблазну «каплей литься с массами». Марши под нацистскими знаменами, эйфория растворения в коллективном экстазе — наверное, это надо было пережить, чтобы отвергнуть. Короткое увлечение идеями строительства новой Германии, взросление, разочарование, накопившийся протест против оболванивания и зомбирования нации — на такие глубокие мировоззренческие сдвиги и, следом, максималистские поступки хватило всего-то девяти лет.

«Белая роза», придуманная братом и сестрой, не была боевой организацией, больше того, она не ставила себе ни политических, ни идеологических задач. Говоря современным языком, то было типичное диссидентство. Ни программы, ни манифеста, ни регламента. Горстка студентов и профессоров — союз людей культуры, противостоящих насилию и мракобесию. «Нет ничего более недостойного культурного народа, чем без сопротивления покориться безответственной и ведомой темными инстинктами шайке» — таков стиль листовок «Белой розы». Их всего-то было шесть — на шестой Софи и Ганс попались, их схватили на выходе из университета, после того как они успели разложить кипы свежих прокламаций у дверей аудиторий. Несколькими днями позже был арестован и тоже осужден на смертную казнь третий подпольщик — Кристоф Пробст.

С января по апрель 43-го гестапо казнило 310 тысяч борцов Сопротивления — такую впечатляющую статистику я нашла в Интернете. В высоких политических кругах нацистской Германии антифашистскую активность немцев пытались представить как постсталинградский синдром до смерти напуганного аппарата гестапо, склонного преувеличивать масштабы Сопротивления. Обергруппенфюрер СС Отто Кальтербруннер считал своим партийным долгом бороться с пораженчеством и снижал реальное противостояние режиму до «взвода струсивших генералов», а уж «эти чертовы цветочные общества» в его интерпретации вообще не заслуживали упоминания, дабы не пропагандировать имена двух-трех изменников.

Контрпропагандистские усилия гестапо имели свои отдаленные последствия. Вплоть до того, что уже после падения «третьего рейха» реанимированная историческая наука долгое время недооценивала немецкое Сопротивление — возможно, свою роль здесь сыграл комплекс вины, который культивировался в поверженной Германии. Процесс коллективного покаяния превратился в стойкий синдром.

Фильм Марка Ротемунда ни единым кадром не отсылает зрителя к вышеприведенным фактам. Они остаются в заэкранном пространстве и нейтральны по отношению к замыслу фильма. Автор вводит зрителя в пространство экзистенции, где героиня остается наедине со своим выбором, перед лицом смерти. Вот почему кадр так аскетичен. В эпизодах тюрьмы нет оскорбительных деталей типа параши в углу, цементного пола, на который бросают замученных пытками людей. (Кстати заметить, что на просмотре фильма с присутствием ветеранов Сопротивления некая пожилая дама была шокиро-

вана лакировкой тюремного быта. Ее резоны можно понять: ветеранка-антифашистка не обязана проникаться эстетическими концепциями режиссера.) Ротемунд делает ставку на сцены допросов. Героиня проводит часы в кабинете следователя, совсем не хрестоматийного гестаповца в черной униформе. Человек в цивильном костюме и со следами усталости на непроницаемом лице ведет бесконечные разговоры с двадцатидвухлетней Софи. Хотя английские титры не доносят всех переливов этого бесконечного диспута-единоборства, скорее мешают вглядеться в пластику, в лица героев, нельзя не заметить, с каким тщанием выстроена партитура идеологического поединка. Хочешь не хочешь, но это поле аллюзий, и беседы прокуратора с Иешуа — не последняя из них. Наступает момент, когда Софи вызывает у следователя что-то вроде сочувствия, и он не исключает возможность отвести ее от смертного приговора ценой сотрудничества с гестапо. Когда опытный следователь понимает, что такую склонить к предательству невозможно, он устало поднимается из-за стола, подходит к раковине и, подобно Понтию Пилату, «умывает руки».

Тюремные эпизоды, включая беседы со следователем, оказались ударными сценами для молодой актрисы Юлии Енч. Она-то и получила «Серебряного медведя» за лучшую женскую роль, и, надо сказать, в конкурсном показе соперниц у нее не было. У Юлии Енч — яркий романтический темперамент, совпадающий с темпераментом ее героини, девушки уж точно незаурядной, душевно одаренной и зрелой не по годам. Она писала своей старшей сестре из тюрьмы о своем сне: «Солнечный день. У меня на руках ребенок в длинном белом платье. Я иду его крестить. Чтобы добраться до церкви, надо ступить на крутой ледник. Я крепко прижимаю к себе ребенка. Когда ступаю на ледник, передо мной разверзается трещина. Я едва успеваю перенести ребенка через трещину, сама срываюсь в пропасть». Когда сестра пришла проститься с Софи, та прокомментировала свой сон: «Ребенок — это наша идея. Она выживет, несмотря на все препятствия». Даже если это апокриф, он ложится на образ юной интеллектуалки, какой она представлена в фильме.

Перед казнью заключенным дарована милость выкурить сигарету — одну на всех. Брат и сестра, их друг Курт курят в преддверье экзекуторской. Режиссер не плюсует ситуацию — напротив, в ней нет ни грана экзальтации, камуфлирующей предсмертную тоску.

...Премьера фильма чуть-чуть не дотянула до очередной годовщины со дня ареста лидеров «Белой розы» — это случилось 18 февраля 1943 года.

ВИКА СМИРНОВА

Тело власти

1

Ничто не несет в себе столько идеологии, как разговор о погоде.

Ролан Барт

Вот, может быть, самая совершенная из политических биографий. Биография, в которой сцена отдана не интригующим политическим фабулам (политик, увековеченный за работой над Книгой Истории, совершающий судьбоносные жесты или, напротив, ведущий нацию к краху), но исторической повседневности или «прозе досуга», на фоне которой запечатлен Франсуа Миттеран. Так на место политической мифологии является этнография. Так бархатный пиджак Миттерана или жест, с которым этот «последний монарх» прерывает своих оппонентов, обнаружат не меньше идеологии, нежели самые смелые или самые конформистские из разыгранных им политических пьес.

Итак, «Прохожий с Марсова поля» Робера Гедигяна — французские сцены из частной жизни.

Политик на излете печального президентства. «Капризный монарх», призвавший мемуариста, чтобы запечатлеть для потомков свой портрет. Эдакая фреска в старом французском стиле: прогулки по пляжу, разговоры о незначительном. Биография, сохраняющая вкус к старомодной риторике и буржуазную чувствительность к разного рода нюансам (фасонам платья, классовым предрассудкам — всему, что составляет суть буржуазности), при этом не впадающая в банальность исторических описаний.

Воскрешение эпохи здесь не заканчивается стилизацией, не ограничивается перечислением всех этих красивых вещей, предметов и поз,

«Прохожий с Марсова поля»
(Le promeneur du Champ de Mars)
По книге Жорж-Марка Бенаму «Последний Миттеран»
Авторы сценария **Жиль Торан, Жорж-Марк Бенаму**
Режиссер **Робер Гедигян**
Оператор **Ренато Берта**
В ролях: **Мишель Буке, Жалиль Лепер, Филипп Фретен, Анн Кантино и другие**
Film Oblige
Франция
2005

пребывающих в мифологической вечности и непроницаемых для времени настоящего. Напротив, создает *историческое* письмо, точнее, являет саму Историю, которая (каким бы странным это не казалось, ведь эпоха закончилась!) все еще длится, а значит, доступна современному взгляду.

«Прохожий» — конец эпохи господства. Последние президентские пожелания, речь для Совета министров. Некоторые политические секреты, доверенные умирающим Миттераном своему фавориту — журналисту Моро (или его прототипу — Жорж-Марку Бенаму[1], биографу экс-президента и одному из сценаристов картины).

Фильм — эдакая церемония прощания человека с Историей. Интимный дневник политика, в котором наиболее интересны цезуры, умолчания или — вульгарнее — система приоритетов.

Что остается и что ускользает из политического досье Миттерана, самого непроницаемого президента Третьей Республики?

Надо признать, что мы владеем почти всеми его секретами. Тайной его восторга перед правительством Виши и его политического умения сидеть на нескольких стульях, сохраняя при этом королевскую грацию. Тайной его смертельной болезни, проявившейся сразу после избрания на второй срок, тайной его двадцатилетнего двоеженства (две семьи преспокойно существовали, не зная друг о друге), его классового (или провинциального?) антисемитизма, не помешавшего ему снискать себе титул «милого друга евреев».

Тем не менее владение тайнами не дает нам знания «истины Миттерана». Напротив, убеждает в том, что истина о политике не способна быть выражена иначе, как только двусмысленно, уклончиво дипломатично — как она выражает себя в фильме.

Перед нами не просто спектакль о политике, но сама политика, представшая в виде спектакля. А значит, никаких «откровений», смакуемых в книгах бульварных мемуаристов, никаких повседневных истин в описании исторического лица.

Мы так и не знаем, кем был этот «последний монарх» на излете политического регентства. Одиноким ли стариком, способным на безумную живость ума? Антисемитом, восхищавшимся дружбой с правительством Виши? Циничным сувереном-социалистом? Философом, наблюдающим мерзости мира с отстраненностью умирающего? Или политиком, обладавшим трезвостью знать и не отрекаться от прошлого?

Гедигян избирает двусмысленность как способ повествования и Мишеля Буке как посредника, способного воплотить «одиночество маски». Соблазнительную тяжеловесность еще не умершего, но уже помеченного Историей.

Его Миттеран источает очарование власти. Пресловутую ауру, являемую в походке, в манере уклоняться от неприятных вопросов. В умении малодушно молчать, ревниво рассуждать о де Голле, болтать о Леоне Блуа и бретонских брюнетках, нежели говорить об антисемитизме или сотрудничестве с Виши.

Никто в фильме не способен быть ему оппонентом. Ни чересчур современные советники-технократы, ни челядь, суетливо толпящаяся у ног, ни меланхолический летописец Моро — эдакий искалеченный сентиментальным воспитанием мальчик-идеалист, требующий от Миттерана «политической ясности». (Яппи из «Глоба» не догадывается о том, что он всего лишь «бумага», фиксирующая афоризмы того, кто всю жизнь лелеял в себе амбиции ли-

---

[1] Жорж-Марк Бенаму, социалист и бывший редактор «Глоба», был избран пожилым Миттераном в биографы и вплоть до самой смерти бывшего президента оставался «человеком двора».

Сразу же после кончины «монарха» Бенаму, человек крайне сомнительной репутации, опубликовал книгу «Последний Миттеран», где разглашал все интимные тайны политика, за что немедленно был предан анафеме левыми. Кроме разглашения тайн Бенаму инкриминировали «подложное авторство», подозревая, что редактор перепоручил роман одному из своих «литературных негров».

тератора. Из журналиста-интервьюера он незаметно превращается в ухажера-политика, человека, соблазненного Властью, неделями тоскующего в ожидании звонка из дворца.)

Перед нами блистательная энциклопедия поз: Миттеран — Буке в окружении глупой свиты, священнодействующий над устрицами, прогуливающий журналиста, словно дворцового спаниеля, или амбициозно бросающий: «После меня будут бухгалтеры».

Буке, пожалуй, и не актерствует — он гениально отсутствует в персонаже, являя не меньшую, чем тайна самого Миттерана, загадку актерской игры[2].

Гениально здесь все — то, как неторопливо он ходит, как позирует с книгой, этим обязательным атрибутом учености президента. То, как стоически превозмогает болезнь, молчаливо приглашая ее в союзники, словно бы она — недостающая деталь его многоликого трона. Само тело Миттерана (или Буке?) предстает как сложнейший текст со своими грамматическими фигурами. Оно — как бы старомодно это ни звучало — берет на себя историческую ответственность. Выражает ее. Так же, как бархатный пиджак Миттерана выражает индивидуальность политика, все еще желанную для посредственных политических копиистов.

2

Мы исходили из пространства [...] создаваемого чередованием «белое-черное-серое...» И при этом утверждали: белое обозначает наш долг или нашу власть; черное — наше бессилие или нашу жажду зла; серое — нашу нерешительность, наши поиски или наше безразличие. Затем мы возвысились до духовной альтернативы, и нам пришлось выбирать между способами существования: одни способы (белый, черный или серый) подразумевали, что выбора у нас нет (или уже нет); однако лишь нечто иное имеет в виду то, что мы совершаем выбор или же осознаем его. Это чистый имманентный свет по ту сторону белого, черного и серого. Стоит нам достичь света — и он возвратит нам все. Он вернет нам белизну, уже не берущую в плен весь свет; он сразу вернет нам черноту, но уже не означающую подавление света; возвратит он нам и серость, которая уже не является нерешительностью или безразличием.

Жиль Делёз. «Кино»

«Национальный цвет Франции? — Все оттенки серого», — сообщает собеседникам Миттеран, высказываясь не только о французской культурной традиции (или кинематографической школе — ведь Миттеран интеллектуал par excellence), но и о стиле собственного правления, отмеченного крайним макиавеллизмом. Фильм Гедигяна поддерживает эту идею кинематографически: сдержанной серо-белой палитрой оператора Ренато Берта, отказом от роскоши постановочного кино (сплошные средние планы, никаких тревеллингов и панорамных съемок). И что особенно важно — изгнанием всяческой «занимательности», всяческой фабульной чрезмерности, обязательной в повествованиях подобного рода (из фильма исчезает великолепная сцена в Лаше, рисующая президента в роли эдакого языческого бога, в экстатическом молчании поедающего садовых овсянок).

Миттерану отказано в какой бы то ни было внешней экстравагантности, в эффектной детали костюма или, напротив, какого-либо банального, простец-

[2] Мишель Буке (из интервью): «Я сказал себе: «Невозможно играть Миттерана. Нужно просто точно произносить текст сценария... Я приезжал утром, гримировался, надевал очки и позволял Ему говорить фрагментами мыслей. Главным было не совершать чрезмерные жесты. Не актерствовать, не играть, но проявляться, подобно чернилам на листе пергамента... Экономить по максимуму все то, что может явиться в изображении. Забывать себя, оставаться необитаемым...

кого, заигрывающего с народностью жеста (как бы уместного в случае Миттерана — ведь перед нами социалист и сын бакалейщика). Фильм, равно как и политик, предлагает себя без надменности, но и без демократизма[3]. Повествование сознательно отдается скучным обязанностям, ритуалам и распорядку дня. Является в заурядных прогулках по пляжу, в исполнении будничных жестов (вроде сбора вещей для музея мадам Миттеран), внезапно озаряемых афоризмом «по поводу», типа «Леон Блуа был подслеповатым визионером», «Рембо и Петен родились в один день».

Удивительно, как эта намеренная невыразительность, эта будничность еще сильнее подчеркивают уже-исключенность (или исключительность) Миттерана. Его, если угодно, имманентную чуждость любым сентиментальным или, наоборот, триумфальным кодам повествования, любым недвусмысленным политическим фабулам и контекстам.

Введенный в Историю с опозданием (две попытки проваливаются, и лишь с третьей он с помощью социалистов попадает в Елисейский дворец), Миттеран распоряжается ею с рачительностью буржуа: классифицирует, поощряет двусмысленность, в том числе и двусмысленность собственных политических жестов (ведь «цивилизация начинается с двойственности»). Никогда ни от чего не отказывается (бурная личная жизнь, гедонизм, занятия литературой), ничем не жертвует во имя политических химер настоящего. Перед нами удивительный вид суверена, который и остается политиком, и желает политики, как желают хорошенькой женщины или средиземноморских креветок. Президент, чье регентство держится исключительно словом, риторикой, вышколенным политическим красноречием.

Собственно, именно речь является главным героем фильма. Великолепная, старинная речь, ничего общего не имеющая с заурядной технократической лексикой будущих президентов. Иногда саркастическая, нередко надменная, сохраняющая классовые черты. Это речь, которая терпит наше присутствие, позволяя нам, словно придворным, немного побыть при исполнении ритуала.

В некотором смысле Бенаму и за ним Гедигян сделали фильм об этом исчезающем красноречии. О власти, когда-то державшейся не на радикальных политических фабулах — на оригинальности синтаксиса. На фразе, черпающей вдохновение в собственной старомодности, в литературе Рембо и Леона Блуа.

Вот, может быть, тривиальная, но отошедшая в прошлое мысль о последнем политике. Что говорит и о чем умалчивает президент — одинаково политично. Ведь до последнего вздоха Франсуа Миттеран производит Историю.

---

[3] Французы, впрочем, вменяют в вину Гедигяну эстетизацию политики, указывая на слишком мистериальный характер уз Миттерана и власти. Мы бы сказали: так и должно быть. То, что кажется невозможным и неуместным — «сакральный характер власти», — сегодня выглядит почти радикально. Ведь сакрализация фигуры политика предполагает, что сам политик явлен в блеске собственной тайны (он непрозрачен, непонятен и уязвим), в отличие от современной политики и политиков (слишком «прозрачных», «понятных» и практически неуязвимых).

АНДРЕЙ ПЛАХОВ

Дневник камикадзе

Триумфатором прошлого Берлинале стал немецкий фильм этнического турка. На нынешнем — приз «Голубой ангел» для лучшего европейского фильма присужден голландской картине этнического палестинца. Она имела высокий рейтинг и объединила почти всех законодателей мнений, что при нынешнем разброде мыслей удавалось мало какой другой ленте. Что самое удивительное: ведь по идее это должен быть самый спорный и скандальный фильм фестиваля.

Paradise Now Хани Абу-Ассада по аналогии с Apocalypse Now Фрэнсиса Форда Копполы можно перевести на русский как «Рай сегодня», или «Рай наших дней». Двое героев, Саид и Халед, должны совершить самоубийственный теракт в Тель-Авиве. Мы становимся свидетелями последнего дня молодых камикадзе, встречи одного из них с женщиной, которая предлагает ему не только любовь, но и альтернативный путь борьбы. Она — дочь палестинского лидера и давно поняла многие нюансы этой борьбы, глядя на нее со стороны. Однако — слишком поздно: «низовые» бойцы уже готовы осуществить операцию. Правда, финал вносит ноту надежды: один из камикадзе отказывается выполнять задание, но второй обречен выполнить его. Дискуссия о мирных и немирных способах борьбы продолжается...

Картина показывает внутренние рефлексии палестинских борцов, ломая тем самым стереотип нерассуждающего фанатика-шахида. Знаменательно, что она получила поддержку израильских дистрибьюторов. Небезынтересный сам по себе, «Рай сегодня» наводит на размышления об общих тенденциях европейского кино: ведь как фильм он имеет голландскую «национальность», к тому

«Рай сегодня» *(Paradise Now)*
Авторы сценария: **Хани Абу-Ассад, Беро Бейер, Пьер Одсон**
Режиссер **Хани Абу-Ассад**
Оператор **Антуан Эберле**
Художник **Оливье Мейдингер**
Композитор **Тина Сумеди**
В ролях: **Каис Насеф, Али Сулиман, Лубна Азабаль, Амер Хлехель и другие**
Augustus Film
Нидерланды — Германия — Франция
2004

же его копродюсировали немцы и французы. Политизация кино Европы — не сезонная мода, а отражение полярности современной культуры, которая после десятилетия деидеологизации опять начинает размежевываться на правых и левых, причем погоду делают последние.

Воинственным родственником «Рая» можно считать прокрученный на многих фестивалях короткометражный фильм Meeting Evil («Встреча со злом», или, ближе к смыслу фильма, «Наперекор злу»), которую снял тоже палестинец, режиссер Реза Парса. В течение четырнадцати минут на экране — крупным планом одно и то же «лицо восточной национальности». Лицо террориста-камикадзе, который исповедуется камере непосредственно перед тем, как запустить в действие прикрепленную к его телу адскую машину — пояс шахида и превратить в фарш живые человеческие тела. Исповедь адресована дочери, он просит показать ей пленку, когда та вырастет. В руке у шахида спелое налитое яблоко — как символ того, что жизнь прекрасна. «Но хотя она и прекрасна, Нора, — обращается смертник к малолетней дочурке, — я должен сделать *это*. Сейчас я нажму кнопку, раздастся взрыв, и я погибну. Вместе со мной погибнет много людей — в том числе таких детей, как ты, которые ни в чем не виноваты. На самом деле виноваты все, и то, что я сейчас сделаю, — это единственный способ изменить мир».

Если бы автору фильма удалось записать на пленку настоящую исповедь фанатика-камикадзе, это, несомненно, был бы документ, достойный войти в историю кинематографа. Но то, что мы видим, — убогая фикция, фальшиво разыгранная плохим актером. Однако именно она получила личный приз Ингмара Бергмана. Старая, как XX век, история повторяется в XXI: интеллектуалы-индивидуалисты и авангардисты снимают шляпы, расписываясь в своем восторге перед самыми кровожадными революционными движениями и тоталитарными сектами. Не скрывает своих квазикоммунистических убеждений и настоящий гений современного кинематографа датчанин Ларс фон Триер, клеймящий Америку в каждом своем фильме и, как говорят злые языки, финансируемый теми же банковскими структурами, что связаны с семьей бен Ладена.

В сегодняшней левизне безусловно есть новизна — восточный, чаще всего исламский, компонент. Каждый второй или третий фестивальный фильм посвящен сегодня конфликтам на Ближнем Востоке, причем симпатий к Израилю не пробуждают даже картины израильского производства, в то время как палестинцы, курды и сирийцы предстают сплошь обаятельными людьми и невинными жертвами. Таков был и первый фильм родившегося в Назарете Хани Абу-Ассада «Свадьба Раны» — о молодой палестинке, ищущей жениха. Но та хотя бы ни на кого не покушалась. В «Рае сегодня» акцент делается на том, что двое героев — шахиды поневоле. Они потеряли своих отцов в войне с Израилем, с детства дружили и вместе мечтали, лежа под звездным небом на божественных палестинских холмах. Оба никакие не фанатики, а по складу характера почти интеллигенты, хотя образования и знаний им явно не хватает. Поэтому так легко были они завербованы и стали орудиями в руках гораздо более умных и хитрых вождей освободительного движения: один из них, бородатый интеллектуал, отслеживающий последнюю ночь камикадзе, изображен без особой симпатии. Смертникам же автор явно сочувствует: ведь эти люди, проводя вечер перед боевой операцией с близкими родственниками, даже не имеют права попрощаться с ними.

И дело не в том, что режиссер фильма — этнический палестинец, ибо фильмы, в титрах которых стоят британские имена, мало чем отличаются по тональности. Откровенно высказывать свои симпатии к палестинцам лет пятнадцать—двадцать назад могла себе позволить только известная радикалка Ванесса Редгрейв. Сегодня ее соотечественница Антония Берд снимает «Гамбургский подвал» — лирическую сагу о «мучениках ислама», о четверке студентов-арабов, которых трудная иммигрантская жизнь в Гамбурге толкнула на совершение самой дерзкой в истории террористической атаки

11 сентября. Еще одна ангажированная британская картина «Ясмин» (режиссер Кенни Гленан) рассказывает о молодой пакистанской иммигрантке, которая пытается жить по законам западного общества, но после 11 сентября становится мишенью антиисламской истерии. В ее доме происходит жестокая полицейская облава, после чего героиня вынуждена вернуться в свою ортодоксальную семью. А ее брат, доселе промышлявший наркодилерством, идет к проповеднику, который показывает ему фотохронику убийств в Чечне и Палестине, благословляя парня на боевой поход за братьев по вере.

Трудно спорить с тем, что такие истории случаются в наши дни, как трудно и отрицать проблемы, с которыми сталкиваются выходцы из исламских стран. Но не слишком ли навязчиво нам рекомендуют смотреть на них как на жертв зажравшегося, жестоко равнодушного, параноидально трусливого западного общества?

Из серии фильмов под зеленым знаменем выделяется «Божественное вторжение» палестинца Элиа Сулеймана. В нем нет оголтелости, хотя и клокочет ярость. Чего стоит воинственный эпизод: израильские солдаты стреляют по мишени, а изображенная на ней палестинка, замотанная в платок-арафатку, вдруг оживает и начинает бешено крутиться, превращаясь в смертоносный для врагов снаряд. Но если уж Сулейман берется снять эту открыто пропагандистскую сцену, она достойна гения Эйзенштейна, а выполненные за пять копеек спецэффекты по выразительности могут соперничать с «Матрицей».

Элиа Сулейман сумел — впрочем, не впервые в практике кинематографа — превратить агитпроп в искусство. В фильме Абу-Ассада искусство не превращается в агитпроп, но и не несет особенных откровений. Образы героев чересчур абстрактны, и их лишь отчасти оживляет реальная атмосфера жизни на палестинских территориях, где были проведены все съемки. Было бы гораздо интереснее и глубже, если бы авторы картины развили ее абсурдистский аспект. Он заявлен в сцене репетиции последней видеозаписи шахидов, которая все время вырождается в пафос и срывается. Это невольная пародия на агитки типа «Наперекор злу»; она показывает реальный абсурдизм палестинской ситуации. Абсурд стал жанрово-стилистическим ключом и для Элиа Сулеймана. Но если его мощный талант, даже обслуживая политпропаганду, придает ей художественный объем, гораздо более скромный талант Абу-Ассада не может до конца преодолеть штампы и наивность идеологизированного искусства. Задача «понять изнутри» исламских террористов настолько сложна, что требует другого уровня художественного анализа.

АНДРЕЙ ЩИГОЛЕВ

Другое кино

Удивительно, но «Личный номер» способен вогнать рецензента в состояние ступора, потому что совсем непонятно, как оценивать такое стандартное зрелищное кино. «Личный номер» — этакая прививка от столбняка для критика, провоцирующая изменить систему: кому — ценностей, а кому — оценок. Набивший руку на анализе того российского кинематографа, который теперь со всей ответственностью можно назвать авторским, критик столкнулся с проблемой «другого кино». Оцените парадокс: «другое кино» в масштабах нашего кинопроцесса оказывается тем самым массовым и поп-культурным. Но не его ли все так долго и мучительно ждали?

Похоже, дождались. Получили то, что хотели. Или опять не то? «Личный номер» заставляет вспомнить и о десятилетних поисках нового киногероя. Его искали среди братьев и сестер, среди «правильных» бандитов со странными «весенними» именами, среди киллеров и антикиллеров. Но все они были замазанные. Одни только что выходили из тюрьмы, другие норовили туда попасть. Герои мстили, восстанавливали справедливость, пытались доказать свою состоятельность и жизнеспособность — зацепиться за ускользающую действительность любыми способами.

Но как только появилась возможность зарабатывать на кино вполне реальные деньги, а не абстрактные дивиденды, желание экспериментировать с реакцией зрителя, предлагая ему то одни, то другие, то третьи образцы для подражания, резко поубавилось. И все закончилось тем, чего некоторые так жаждали, а некоторые так опасались.

«Личный номер»
Авторы сценария **Ю.Сагайдак, Е.Лаврентьев**
Режиссер **Е.Лаврентьев**
Операторы **С.Радвански, Д.Шлыков**
Художник **В.Трапезников**
Композитор **С.Шнуров**
В ролях: **А.Макаров, Л.Ломбард, В.Разбегаев, Ю.Цурило, В.Вержбицкий, Е.Пазенко, Д.Эймос и другие**
Gemini Film, Top Line Production
Россия
2004

Миру явился героический майор Смолин (Алексей Макаров). Контуженный, он попадает в плен к чеченским террористам, где из него выбивают признание в организации взрывов жилых домов. Смолин бежит из плена и попадает к своим. Но к своим попадают и видеокассеты с записями его откровений. Майор Смолин бежит и от своих. А в это время некий олигарх Покровский (Виктор Вержбицкий), нашедший политическое убежище в Англии, желает вернуться на родину и для этого вступает в преступный сговор с международной террористической организацией «Ансар Аллах». Целью совместной арабо-чеченской операции становится захват заложников в Московском цирке. В случае успеха предприятия Покровский станет спасителем Отечества, ведь именно его призовут угнетенные чеченские боевики в качестве переговорщика и именно он, по плану, спасет тысячи людей и прекратит войну в Чечне. Покровскому, который стоял непосредственно за теми, кто выбивал признания из майора Смолина, жизнь майора ни к чему. Смолин нужен мертвым. Потому в лапах международного террора оказывается его малолетняя дочь. Смолину, едва унесшему ноги, не остается ничего, кроме как спасать сперва свое чадо, а затем... и всю Европу, сажая на белорусский аэродром захваченный арабами аварийный ИЛ-76 с радиоактивной бомбой на борту. На долю спецназа остаются только локальные разборки в цирке с морально подавленными чеченскими сепаратистами. Покровский же возвращается в гостеприимную Англию. «Ансар Аллах» разбит российско-американской авиацией, но главный «Усама», словно ложка дегтя, успеет скрыться в неизвестном направлении.

Все составляющие успеха «Личного номера» как будто бы на месте. Есть белые, и есть черные, и никакого серого цвета — враги разведены по разным углам. Есть зло, и есть еще большее зло: местные чеченские террористы — это так, семечки в сравнении с бородатым «Усамой» и его арабами. Хороший генерал Карпов (Юрий Цурило) во всем доверяет майору и предоставляет ему полный карт-бланш, американцы помогают российским спецслужбам, а те делают ответный широкий жест — готовы ради спасения Старого Света устроить на родной земле второй Чернобыль, сбив самолет с радиоактивной бомбой на западных границах России. И все это героическое действо прямо с места событий осветит иностранная журналистка Кэтрин.

Размеру бюджета соответствует и планетарный размах, и респектабельная политическая благонадежность. Есть в фильме персонаж-функция Умар, сын чеченского министра, прожигатель жизни и один из доверенных лиц Покровского. Ему по зловещему плану предстоит дать интервью в захваченном цирке от имени «угнетенного чеченского народа», да только чеченский народ вполне себе доволен, и лишь отдельные его представители, подстрекаемые «Усамой», мутят воду. Более того, Умару суждено стать ключевым звеном в спасении заложников: он не позволит чеченцу-камикадзе взорвать цирк. И совершит он это спасение при помощи священного кинжала, который помогает только в делах, угодных Аллаху. Именно Умар и заблудшие чеченские террористы позволят излить весь праведный сценарно-режиссерский гнев на головы арабов-подонков. Не будь «хорошего» Умара — фильм легко было бы уличить в неполиткорректности. Такая позиция позволяет «Личному номеру» оторваться от местечковых проблем российской действительности и претендовать на достойный европейский прокат. В самом деле, при чем здесь чеченцы — международный терроризм, арабы, третья мировая на носу...

В любом хорошем американском блокбастере (если уж равняться на Голливуд) существуют наработанные годами жанровые схемы. Есть добро, есть зло, есть хороший парень, а есть парень ну совсем никчемный, который заслуживает того, чтобы его мозги оказались размазанными по стенке. В «Личном номере» есть Саулюс (Егор Пазенко), правая рука Покровского, вполне подходящая фигура для роли отъявленного негодяя. Смолин испытывает к нему вполне обоснованное чувство личной неприязни и в поединке тет-а-тет легко насаживает его на осколок разбитого зеркала. Так и поступали великолеп-

ные герои Брюса Уиллиса в эталонных боевиках. Под Уиллиса играет и Макаров, но только после спасения дочери его герой теряет логику и мотивацию, бросаясь самолично спасать мир. У персонажей Уиллиса на руках должны быть безусловные мотивы: украденная любимая жена (собака, машина), а Смолин совершает подвиг на голом энтузиазме. К тому же ему зачем-то нужно отмазаться от той видеопленки, на которой он признается в организации взрывов жилых домов, хотя его никто и нигде в этом не обвиняет, — явная драматургическая недоработка.

Зло, возможно, впервые покидает границы Российской Федерации и перемещается на Ближний Восток, в стан «абсолютного врага». Появляется герой, последовательно спасающий себя, родную дочь, людей из захваченного цирка, а потом и колыбель цивилизации. И все это (за исключением, может, последнего подвига) рифмуется с реальными событиями, пугающе достоверными (захват цирка, наверное, лучший и самый яркий эпизод фильма). Но куда деться от ощущения того, что вся эта практичная, неуязвимая железобетонная конструкция, о прочности которой все так долго мечтали, чересчур смахивает на усовершенствованную модель послевоенного сталинского кинематографа? Умозрительные конструкции большого голливудского стиля всегда казались более гибким вариантом тоталитарного кинематографа, а теперь со всей очевидностью эти приметы мозолят глаза в одном из самых расфуфыренных российских блокбастеров. Абстракции про борьбу добра со злом — прерогатива Голливуда. Можно с интересом наблюдать, как американский президент в исполнении Харрисона Форда в одиночку расправляется с казахскими террористами во главе с героем Гэри Олдмана («Самолет президента») — несуразность ситуации нисколько при этом не смущает. Но когда террористы чеченские, а майор — русский, никакие красоты жанра, никакие примочки блокбастера не заставят отвлечься от будоражащей российской действительности и спокойно расслабиться в кинотеатре.

«Личный номер»

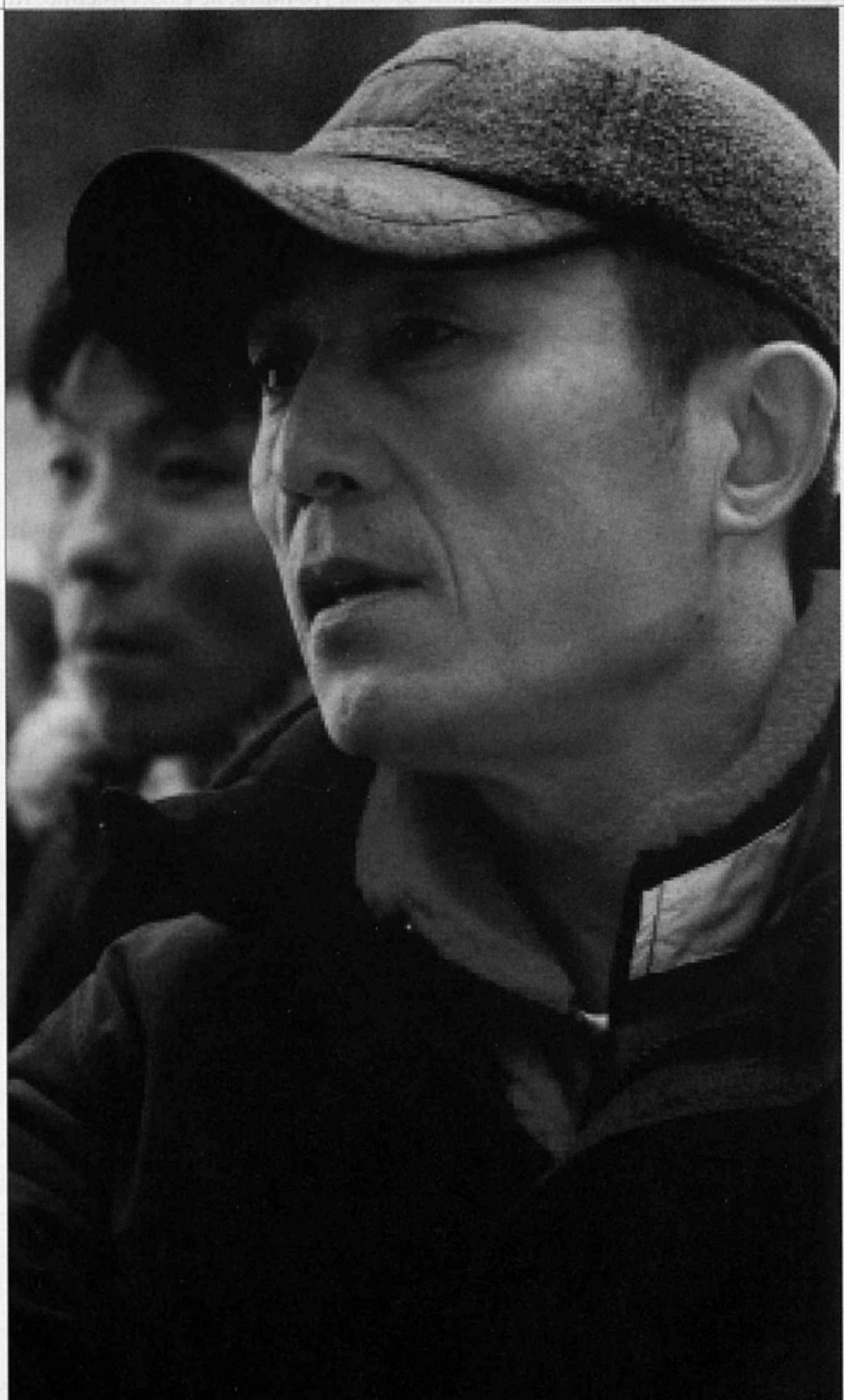
И это не столько упрек создателям фильма, достаточно скрупулезно имитирующим голливудский стиль, сколько упрек самому себе как зрителю. Говорят, мир и кино сильно изменились после 11 сентября. На экране американские президенты, по крайней мере, перестали лихо, по старинке,

уничтожать международный терроризм на борту собственных самолетов. Но мир за московскими окнами — это «11 сентября» круглый год, это такой день сурка.

Железобетонная жанровая конструкция оказывается карточным домиком, когда она пытается быть похожей на реальность за окном. Голливудский фильм, основанный на реальных событиях, трудно обвинить во лжи. В худшем случае, это сильно подретушированная правда. Хэппи энд совсем не обязательно означает, что выжить должны все — выживет полюбившийся герой, пусть даже он один. Но авторы «Личного номера», заявив о том, что их фильм основан на реальных событиях, забыли уточнить, на каких именно: то ли мир так же спасали, то ли цирк, то ли самолет так же садился на аварийном аэродроме. И даже если заподозрить в «Личном номере» госзаказ (что не только не постыдно, а с недавнего времени вроде даже почетно), претензий к фильму не становится меньше. «Кубанские казаки», которых так любят приводить в пример, изобличая фальшь послевоенного сталинского кинематографа, — великолепный образец заказного жанра, аккуратно исправляющего несовершенную действительность цветастыми мазками. В «Кубанских казаках» эта работа сделана кистью, а «Личный номер» сработан валиком, таким, знаете ли, ворсистым. Вряд ли его будут приводить в пример пятьдесят пять лет спустя.

Можно сравнивать «Личный номер» с образцами жанра из Голливуда, а можно — с советским кинематографом периода расцвета ударного мифотворчества, и параллели всегда будут очевидны. И возникает вдруг такой эффект: кажется, и не было никогда 90-х годов прошлого века, мы их проспали, или, может, они нам просто приснились. Как во сне, всплывают образы и понятия: те самые памятные «героические» дебаты, дискурсы, отдельные яркие кадры и тусклая потертая пленка, тот копеечный кинематограф, гордо противопоставлявший себя всем и вся, все те искания, неудачи, та растерянность и неопределенность, отчаянные попытки найти свой альтернативный путь к зрительскому признанию. В прошлом остались все рахитные попытки найти нехоженые тропы — начать жить с чистого листа, как никто никогда не начинал. Дорожки и пути позабыты и заброшены, мы вышли на прямую асфальтовую магистраль. Теперь ведь известно, как надо, верно? Теперь «простые истины» будут ненавязчивы, добро с кулаками, кулаки — добрыми, солнце будет светить ярко, земля будет круглой, жить станет веселей... Или нет?

И М Е Н А



Чжан Имоу

ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ

Китайское правописание

Восприятие Китая людьми «белой культуры» (русскими, европейцами, американцами) имеет ряд совершенно отчетливых оптических и психологических характеристик, понимание которых, с одной стороны, позволяет увидеть собственную предвзятость, а с другой — вооружает наглостью, необходимой для того, чтобы вообще разглагольствовать о китайском кинематографе.

Во-первых, неизбывный, обволакивающий, гипнотический и за версту узнаваемый китайский «стиль». Китайские пейзажи, орнаменты, архитектура, одежда и т.д. переживаются нами в качестве изысканного (вариант: вычурного) декора, чему немало способствует и подчеркнутая стильность китайской изобразительной культуры, и наше собственное неумение считывать тамошние знаки (оно же, наоборот, — способность видеть знаки вне их смысловой нагрузки[1]). Еще Кандинский отмечал, что даже расписной китайский дракон воспринимается нами как украшательство[2]. Или помещение, которое китаец назовет бедным и скучным, многие европейцы восторженно сочтут «красивым» и «минималистичным». Такое поверхностное и «слепое» восприятие подстерегает нас и когда мы видим китайское письмо, для внеиероглифического человека недоступное. С этой же декоративностью связан и тот особый комический эффект, который подчас производят на бледнолицего дальневосточные азиаты с их движениями и мимикой. «Комизм», «забавность», «необычность», «сумасбродство» желтого человека (в восприятии белого) суть продолжения его причудливой иероглифической культуры средствами тела (на уровне «бессмысленных» жестов и поведенческих привычек). Таким образом, вопрос, действительно ли китайская культура столь декоративна, или это особенности нашей оптики при взгляде на китайское, лишен однозначного ответа. Скорее всего, здесь имеют место оба фактора, поскольку декоративность и есть чистая визуальность, то есть нечто, что мы видим, но смысла и (на)значения чего не понимаем (точнее, усматриваем в чистом украшательстве, как будто это что-то объясняет). С другой стороны, нельзя отрицать, что

---

[1] Еще важно, что эта слепота свойственна и китайскому восприятию — мы к этому еще вернемся в разговоре, например, о царях-самозванцах (собственно, самозванец и есть декоративный несчитываемый знак, произвольный закон, Узурпатор вместо священного и живого воплощения Власти).

[2] «...В хорошем орнаменте природные формы и краски все же трактовались не чисто внешним образом, а скорее как символы, которые в конце концов применялись почти иероглифически. И именно поэтому они постепенно стали непонятными, и мы не можем больше расшифровать их внутреннюю ценность. Китайский дракон, например, который сохранил в своей орнаментальной форме еще очень много точно телесного, настолько слабо действует на нас, что мы спокойно можем переносить его в столовой или в спальне и воспринимаем его не сильнее, чем столовую дорожку, вышитую маргаритками» (В.Кандинский. «О духовном в искусстве»).

культура, столь сосредоточенная на регламентации и тщательном соблюдении многочисленных требований социальной жизни, не может не быть декоративной, что бы под этой декоративностью ни понималось.

Во-вторых, знаменитая китайская мудрость. Как известно, эта дискурсивная практика не имеет ничего общего ни с греческой философией, ни даже с древнеиндийским мышлением. Может показаться удивительным, но в Китае никогда не было традиции ставить вопросы и искать на них ответы, не было ни проклятых апорий, ни ослепляющих интуиций. При изучении китайских литературных памятников не покидает чувство, будто тамошние авторы родились и выросли прямо в садах познания и потому сейчас заняты лишь уточнением понятийных нюансов. Озаряющий эстетический и духовный подъем, которое приносит, даже в переводах, чтение даосских текстов, основан, в числе прочего, на совершенно эксклюзивной интонации терпеливого разъяснения и этой поразительной, парадоксальной ясности, нивелирующей, как кажется, любые возражения. С незапамятных времен белый человек, который по историческому своему возрасту моложе китайца на несколько тысяч лет, привык считать, что жителям Поднебесной с младенчества, на интуитивном уровне, ведомо прошлое и будущее («Дао дэ цзин» — «Книга пути и добродетели», древняя культура гаданий), секреты жизни (авторитет китайской медицины, восточных единоборств, культ долголетия), достижение покоя и грезы (восточная гармония с миром, терапия, опиумные курильни), и, вероятно, потому им, естественным мудрецам, только и остается, что декорировать свое жилье, писать сентиментальные миниатюры и созерцать вечное в явлениях природы. Это уникальное «земное» свойство китайской культуры, сводящееся в итоге к гармоничному проживанию, Франсуа Жюльен очень точно назвал «абсолютизацией имманентности».

Еще одно фундаментальное отличие белолицых от китайцев (и вообще от большинства дальневосточных азиатов) состоит в способе письма: как и фонетическая письменность, иероглифическая культура формирует совершенно определенные установки и оптику, которые иногда интересным образом проявляются в эстетике и этике некоторых китайских художников. Попытку загадать миру Иероглиф и одновременно самим противостоять его тирании последние два десятилетия осуществляют две главные звезды «пятого поколения» китайских кинематографистов — Чжан Имоу и Чэнь Кайгэ.

Сегодня Чжан Имоу — китайский режиссер номер один. Об этом, безусловно, говорят и симпатии критиков, и цифры мирового проката, и многочисленные призы на главных европейских кинофестивалях, и скандально-политический резонанс, который периодически вызывают отдельные работы Чжана, и нынешняя задействованность режиссера во многих гипербюджетных интернациональных проектах[3]. Но право символического первопредставительства от имени КНР Чжана Имоу все же заслужил не только благодаря этим своим успехам. Дело, скорее, еще и в том, что конкуренты Чжана Имоу (исключая Чэнь Кайгэ) конвертируют в своих работах китайское в общечеловеческое. В лучших работах режиссера китайское все-таки остается китайским, то есть опять-таки намертво декоративным. Нарочитый формализм при репрезентации своей национальной культуры вписывает Чжана Имоу в ряд таких разнокалиберных мастеров, как, например, Никита Михалков с его рвением изображать «русское», Эмир Кустурица с его желанием плясать от имени балканских народов и других[4]. Встречаются в фильмах Чжана и любовные интриги, и борьба за власть, и нежные лирические истории, но основной фон, на который режиссер проецирует все эти страсти, — китай-

---

[3] Прежде чем обратиться к кино, Чжан Имоу работал скромным дизайнером, оформителем, после оператором и актером, но зато теперь он ставит оперы («Лю Саньцзэ», или Third Sister Liu — проект для «Метрополитен Опера»), режиссирует церемонию закрытия Олимпиады в Афинах-2004 и снимает рекламные ролики об Олимпиаде в Пекине-2008.

[4] К слову, этот список не так уж легко продолжить. Все-таки большинство кинематографистов игнорируют в своем творчестве национальную проблематику либо демон(с)т(р)ируют ее на общечеловеческом уровне.

ский уклад, китайское общество, китайская история и, наконец, китайское представление о законах, нравственности и порядке. И если героям случается забыть о таких «пустяках», то реальность быстро и резко о них напоминает. Индивидуалистическое начало у Чжана Имоу всегда обусловлено общественным укладом, автономное существование личности в его картинах не встречается ни как практика, ни даже как идея. «Цзюдоу» и «Подними красный фонарь» — это наблюдения за выживанием китайца внутри рода, погружение в быт замкнутых социальных групп. Но с каждой следующей лентой режиссер постепенно переходит от частного к общему, от родового к государственному, от замкнутых семейных очагов – к истории клана, страны и империи. Кстати, этот крен строго совпадает с мировым признанием режиссера. Последние фильмы Чжана сняты уже на полномасштабные исторические сюжеты («Герой», «Дом летающих кинжалов») и по своему жанру существенно отличаются от ранних картин. Однако подчеркнутая фигуративность, иероглифичность каждого кадра, выраженная в особой геометрии, в следовании эстетике и проблематике письма как такового, характерны для большей части его фильмов. Если учитывать и то, что почти все его фильмы основаны на солидных, романного типа литературных произведениях, то его кинематограф без преувеличения можно назвать ожившим письмом, полуофициальным иллюстрированным рассказом Китая о самом себе.

В картине «Подними красный фонарь» пространство действия жестко ограничено, перед нами замкнутая сетчатка дома, символизирующая пребывание индивида внутри Закона, то есть внутри скрупулезно прописанных семейных установлений. Фигуративность установлена в ленте раз и навсегда, стиль неизменен и ровен, так же, как и уклад жизни. Декоративный (то есть, напомню, полный несчитываемых нами символических кодов) кадр Чжана

«Подними красный фонарь»

«Цзюдоу»

Имоу достигает в «Красном фонаре» предельной выразительной силы. Дом, куда селится четвертая жена господина, и есть Закон, сиречь воплощенный Иероглиф. Сочетание внешней красоты и внутреннего ужаса, томительное течение дней в непроницаемой клетке, безукоснительное следование раз и навсегда установленному канону, нарушаемое лишь взаимным интриганством героинь и их доносительством друг на друга, — все это складывается в одно из самых суровых обвинений в адрес патриархата и в один из наиболее ярких гимнов клаустрофобии[5] в кино.

В «Цзюдоу» институт деревенской семьи разрушается изнутри, а внебрачная связь обрекает любовников на общественный остракизм, главным глашатаем которого оказывается младший член семьи. Закон, воплощенный в лице деспота-мужа, прорастает в его ребенке, пробуждая в нем и официального наследника дома, и главу семейного бизнеса. Творящийся беспредел как следствие беззаконной страсти завершается сожжением дома, а с ним и иероглифов, «написанных» свисающими красными полотнищами, по которым взбегает огонь.

«Шанхайская триада» начинается как сага о мафии и роман воспитания — в духе чопорного в традициях американского гангстерского кино и критического реализма. Однако действие меняется в тот момент, когда переносится в глухую провинцию, где «воспитательный цикл» завершается казнью членов семьи и экзекуцией взбунтовавшегося воспитанника. В «Шанхайской триаде» иероглифическая составляющая кадра ослаблена. Но невидимый Иероглиф тут — в торжестве мафиозной системы, бунт против которой лишь укрепляет ее.

С другой стороны, бунтарство против бесчеловечных социальных предписаний подавляется самым жестоким образом. Причем для режиссера не так важно, о нарушении каких именно законов идет речь. Это может быть и государственное, и местное, и деревенское, и семейное, и мафиозное установление. Закон или Иероглиф подавляет индивида потому, что основан на лжи, на условном соглашении, давно потерявшем актуальность, но не силу, на власти узурпатора, но не на истине, каковой узурпатор призван служить. Иероглиф в этой жесткой системе важен еще и потому, что его графическая форма лишена какой-либо семантической связи со смыслом[6], и этим отличается от «рабского» (по Гегелю) фонетического письма. Полемизируя с Лейбницем, приверженцем иероглифической культуры, Гегель называл иероглифы «глухим чтением» и «немым письмом». Отсюда и китайское почитание старцев, которые одни только и помнят, что означает та или иная завитушка.

---

[5] Интересно, что непроницаемость иероглифа неоднородна, дискретна: внутри его густых линий встречаются и просветы, иногда незаметные; просветы, образующие внутренние микроиероглифы. Так, жилье служанки, тайно хранящей в своей комнате символические красные фонари, является именно таким камерным иероглифом, спрятанным внутри иероглифа общественного.

[6] Иероглифы учат наизусть. Даже самый проницательный китаец, если не знает иероглифа, который видит, не способен догадаться по графической форме знака о его смысле, семантике, значении и т.д.

Отсюда же и сложная структура социальной иерархии в Китае[7]. Кстати, в Европе некоторое время бытовала версия, что китайский язык вообще искусственного, авторского происхождения — тот же Лейбниц, скажем, в «Новых опытах» упоминает лейденского языковеда Голиуса, всерьез отстаивавшего эту версию[8]. В этом ракурсе особенно интересно, что именно слияние узурпатора с Законом (то есть самоличное изобретение языка, исправление имен и т.д.) является причиной бунта большинства героев Чжана Имоу.

«Герой» — во многом переходная для режиссера картина, открывающая новый этап в его творчестве, связанный с обращением к martial arts. «Герой» маркирует окончательный переход режиссера от индивидуального к имперсональному, к развернутым историческим сюжетам. Тут задается иной бюджет и иной масштаб. Так Чжан Имоу удовлетворил свой давний интерес к восточным боевым искусствам и художественной литературе о виртуозных героях прошлого, к жанру усяпян[9]. Если предыдущие персонажи Чжана жестко вписаны в (иероглифическую) социальную структуру, то персонажи «Героя» (так же, как и последующего «Дома летающих кинжалов»[10]) пишут иероглифы (историю, будущее Китая) собственными телами. Это письмо соответствует их статусу, исторической роли и уровню рефлексии. Если предыдущие картины Чжана были посвящены Иероглифу как катастрофе, то отныне ре-

«Шанхайская триада»

[7] «Только застойности китайской духовной жизни подходит иероглифический язык этого народа. Этот род книжного языка, кроме того, может быть уделом лишь незначительной части народа, считающей себя исключительной носительницей духовной культуры...» Или: «Иероглифический письменный язык требовал столь же застойной философии, какой является культура китайцев вообще» (Гегель. «Энциклопедия», параграф 459). Спустя двести лет ему вторит Деррида: «Письмо в его нефонетическом аспекте предает самое жизнь. Оно угрожает одновременно дыханию, духу, истории как отношению духа к самому себе. Оно завершает, парализует, ограничивает их. Обрывая дыхание, поражая бесплодием или сковывая порыв духовного творчества повтором буквы, комментарием или экзегезой (нефонетическое) письмо, стесненное в пространстве и предназначенное лишь для избранных, выступает как сам принцип смерти и различия в становлении бытия. Это письмо относится к речи, как Китай к Европе» (Жак Деррида. «О грамматологии»).

[8] Л е й б н и ц Готфрид Вильгельм. Новые опыты о человеческом разумении автора системы предустановленной гармонии. М., 1983, т. 2, с. 275.

[9] Во многих интервью Чжан Имоу признается, что еще с 60-х годов является фаном усяпян.

[10] В «Доме летающих кинжалов» Чжан Имоу пошел еще дальше. Он снял нарочито мельтешащий фильм. Фильм, в котором есть присущие и «Герою» хореография на канатах, рапид, красивые лица и сильные чувства, но напрочь отсутствуют разомкнутые пространства, линия горизонта. Бо́льшую половину фильма на экране все мелькает. В «Доме летающих кинжалов» процесс написания Иероглифа уже не отличить от пространства, которое этим Иероглифом обусловлено и/или наполняется; письмо и принцип каллиграфии становятся здесь тотальными.

жиссер, занявшись саморучным писанием иероглифов, озабочен уже сохранением письма в его священности, охвачен мыслями о том, что будет *после* письма. В этом отношении он занимает честную, то есть консервативную позицию. Незнание китайского языка не мешает нам наблюдать символическую иероглифическую визуальность «Героя», даром что оператор фильма — соавтор Вонг Карвая Кристофер Дойл. Хореографические поединки с участием Бессмертного, Безымянного, Сломанного Меча, Летящего Снега и Луны, их занятия каллиграфией, их представления об этике, мести и справедливости визуально сочетаются с иероглифической статикой и динамикой

«Герой»

картины, которая состоит из отдельных самостоятельных сюжетов, подчиненных единой теме: убийству тирана императора.

Стереотипные западные представления о китайской культуре как об устойчивом консервативном образовании, в которую будто бы вживлены предохранительные, «антимодернизационные» механизмы, — все эти «предрассудки» получают свое нехитрое подтверждение в финальных (раз)решениях «бунтарского» сюжета «Героя». В «Императоре и убийце» Чэнь Кайгэ император спасается случайно — убийца не справляется со своим волнением. Чжан Имоу трактует цареубийство менее психологично, более формально и — одновременно — более возвышенно. К решению оставить тирана в живых оппозиционеров приводит... занятие каллиграфией, помноженное на рефлексию. Первым к идее отказа от цареубийства приходит Сломанный Меч. Поначалу таинственное, логически не объясняемое прозрение настигает его во время поединка с Императором. Бой происходит во дворце, украшенном бесчисленными полотнищами-занавесками, которые структурируют императорские покои, символизируют Иероглиф Власти и аналогичны тем занавескам, чье сожжение и полыхание символизировали в «Цзюдоу» самую страшную катастрофу — крах Дома (тогда Имоу еще не писал иероглифы телами своих актеров, тогда его волновал вопрос выживания внутри Иероглифа). В какой-то момент Император теряет из виду Сломанного Меча, спрятавшегося за занавесками (за линиями Иероглифа), и в панике начинает рассекать величественно оседающие полотнища, то есть сам начинает рубить ветвь Власти, на которой сидит.

Другой важный момент связан с тем, что ни Чжан Имоу, ни Чэнь Кайгэ не питают иллюзий относительно того, кем и как пишется большая история: цари в «Герое» и в «Императоре и убийце» — самозванцы, выскочки[11]. В каллиграфическом смысле это означает, что оба режиссера хорошо понимают про-

[11] В «Доме летающих кинжалов» легитимность императора также подвергается сомнению.

извольность графической формы иероглифа, произвольность закона и его символических репрезентаций. Тем не менее даже закон, учрежденный самозванцем (который все-таки стал императором), — это уже вполне полноценный закон, неуважение к которому чревато еще большим хаосом, а хаос — худший враг дисциплины под названием каллиграфия. Царь — это окончательный Закон, иероглиф, который нельзя уничтожить, потому что без него *воцарится* беззаконие, анархия, смута. Задумавшись о главном труде всей жизни Сломанного Меча — созданном им слогане «Все под небом» (а также находясь под впечатлением от ума и интеллекта Императора), Безымянный

«Дом летающих кинжалов»

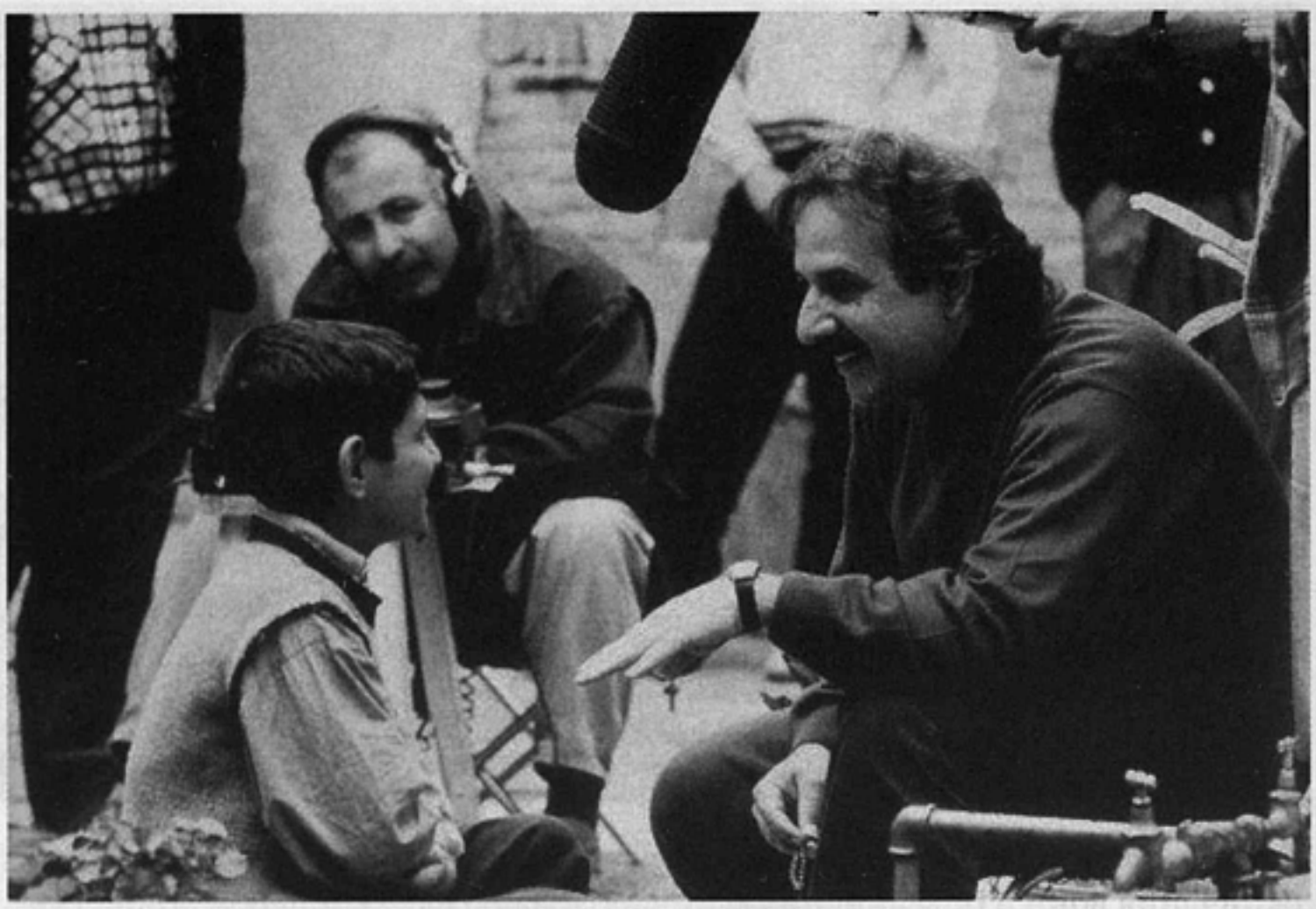
приходит к идее преподать Всемогущему урок смирения во имя скорейшего окончания войн и объединения всех народов под единым небом.

Каллиграфия — это редкое искусство, основанное на единстве красоты и закона. Русское слово «правописание» идеально передает целостность каллиграфии как этической и эстетической практики производства смыслов. На заключительном этапе выполнения своей задачи и Сломанный Меч, и Безымянный сознают, что убийство не каллиграфично, сознают, что в их коварном замысле — обмане и убийстве Императора — отсутствует требуемое каллиграфией единство этики и эстетики.

Фильмы Чжана Имоу суть уникальные *чжанимоуглифы*, летящие каллиграфические повествования о китайском укладе, законе и человеческих отношениях, которые полностью определяются и контролируются законом. Для российского зрителя эти работы интересны и как эстетический и рефлективный опыт выживания внутри тирании — опыт, который если не является непосредственным бунтом, «игнорированием» власти или эскапизмом, то сводится к эстетизации действительности либо к преданию ей мистериального смысла (отсюда значимость декора в тоталитарных обществах). Интересны также и жизненные пути Чжана Имоу и Чэнь Кайгэ. В их отношениях с государством легко прослеживаются и упрямство, сменяющееся конформизмом, и многочисленные обиды, и шантаж, и в сумме бесконечная «любовь-ненависть». По уровню своей социальной ответственности, по характеру своего консервативного пафоса и Чэнь Кайгэ, и Чжан Имоу сами являются китайским официозом, причем, несомненно, куда более «продвинутым» и «хлестким», нежели официоз фактический. Ведь, воссоздавая в своих картинах образ Власти, они интегрируют во Власть два важнейших компонента: критику по ее адресу и, через бунт, с ней примирение, иногда посмертное.

СЕРГЕЙ АНАШКИН

Маджид Маджиди: настигнуть газель, отыскать жемчужину



Маджид Маджиди на съемках фильма «Дети небес»

Признаюсь, на интервью с Маджидом Маджиди я напросился с определенным умыслом. Очень хотелось увидеть «ортодоксального» иранского автора, понять его ценностную систему, созвучную установкам исламских властей. Мне приходилось встречаться с режиссерами-диссидентами Джафаром Панахи и Бабаком Паями (оба приезжали в Москву для участия в кинофестивале). Интеллектуалы в европейском понимании слова, они порицали мракобесие и произвол, ратовали за либерализацию режима. Не скрывали своей тревоги по поводу резкого расслоения иранского общества и явного небрежения властей к проблемам неимущих и обездоленных. Мои собеседники жаждали перемен, связывая свои надежды с новым, подрастающим поколением. Ведь в сравнении с прочими возрастными группами у детей и юношей в современном Иране — несомненный численный перевес.

Примечательно то, что режиссер Маджид Маджиди сделал себе имя именно фильмами о тинейджерах, о детях. В 90-е годы эта категория лент (предназначенных не только для сверстников персонажей) стала национальным кинематографическим брендом, востребованным в том числе и зарубежной аудиторией. Канн или Венеция игнорировали опусы Маджиди (отборщиков, вероятно, отпугивал их примиренческий настрой, отсутствие критики режима). Но фестивали поскромней с завидной регулярностью приглашали его работы в конкурс. И те не оставались без наград. «Детям небес» удалось пробиться в американский прокат. Фильм оказался в числе тех немногих иранских картин, что выходили у нас на легальном видео.

Кино о детях в свой срок стало спасительной нишей для многих иранских постановщиков. Лав стори были на подозрении у власть предержащих — мулл, видевших в них рассадник сладострастия и прочих презренных пороков. В основе конструкции фильмов о детях покоился старый идейный догмат: всякий ребенок невинен, по природе своей девственно чист. Фабулы строились так, чтобы

изгнать даже смутный намек на эротические подтексты. Впадая в простительный анахронизм, такую позицию можно назвать «викторианской». Исходный посыл вступал в симбиоз с комплексом представлений о твердых моральных устоях простого народа, трудяг бедняков. Многое было заимствовано из мифологии итальянского неореализма, огульно идеализировавшего пролетариев и крестьян. Многое — из философии классического ислама. В мотиве «богоизбранности бедняков» нашел отражение религиозный идеал самоотречения и аскезы. Формула жанра: невинность ребенка плюс добролюбие и нестяжательсво — кино про благородную, гордую бедность. Возможно, до какой-то поры (пока страна пребывала в относительной изоляции) кинематографисты, зрители и правящая элита отождествляли себя (единый народ Исламской Республики Иран) с кристальными героями подобных историй.

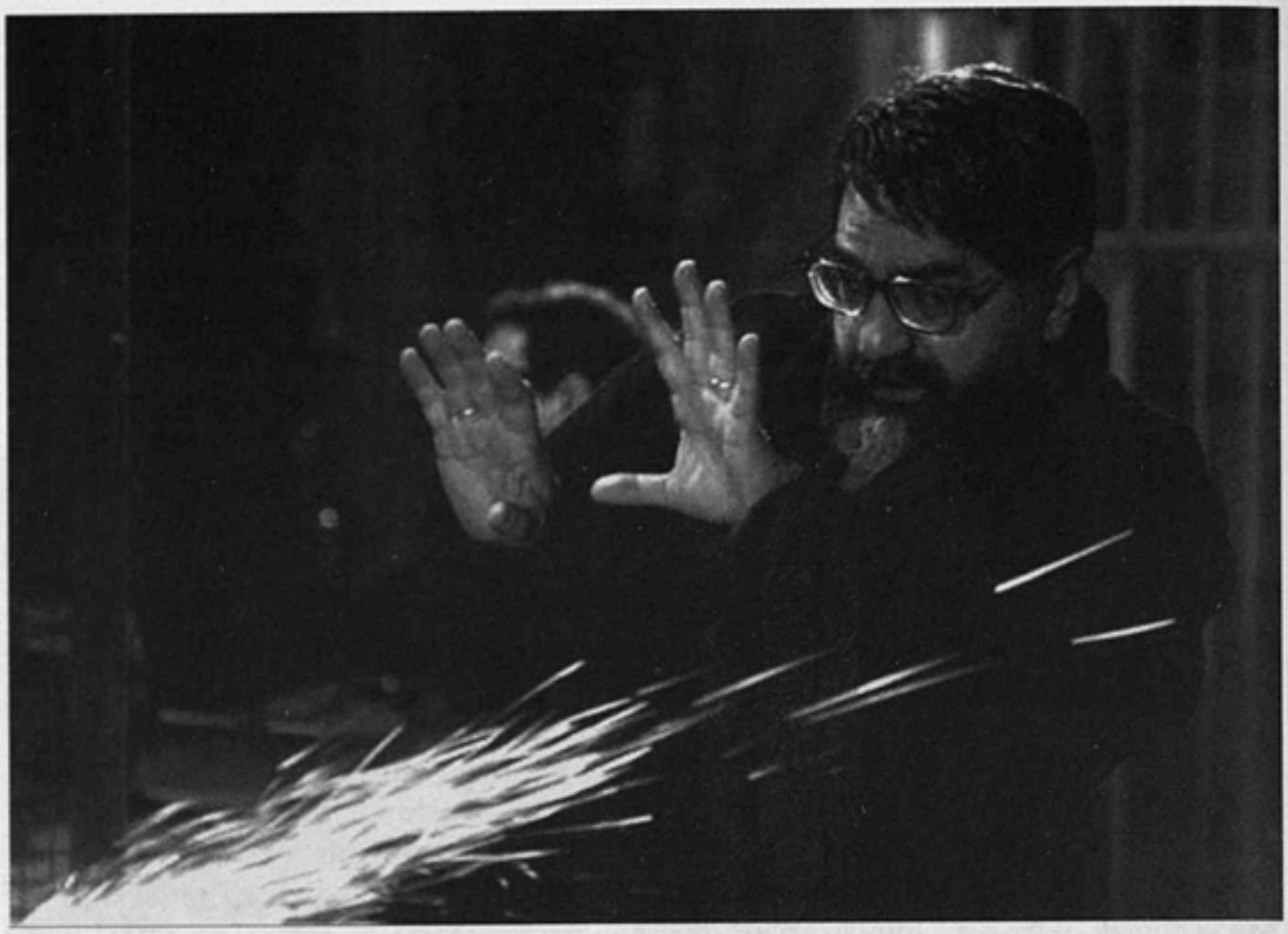
Но к концу 90-х власть стала давать слабину. В этот момент Маджиди снимает свой предпоследний по счету фильм — «Дождь», «кино для взрослых». Впрочем, даже сюжет о первой любви он излагает более чем целомудренно, не стремясь вырваться за рамки того, что дозволено демонстрировать в картинах про ребятишек. На рубеже двух веков в иранском кинематографе утверждается новая генерация режиссеров. Вольнодумцы и диссиденты ломают устоявшиеся стандарты. Их взгляд на общественный распорядок и нравы родной страны становится все более критичным, язвительным, непримиримым. Миф о «благородной бедности» разрушается изнутри. Так, в фильмах Бахмана Гобади присутствуют многие элементы, характерные для опусов Маджиди: самоотверженные детишки, гордая нищета, открытый финал. Картины, однако, предельно жестки по тону, и обрываются они на вздохе отчаяния в предчувствии трагедии, беды.

Маджид Маджиди между тем остается умеренным «ортодоксом», продолжает хранить верность местному аналогу соцреализма, который можно обозначить неуклюжим термином «исламский гуманизм». Режиссер никогда не вступал в открытую конфронтацию с властью. И, похоже, не испытывает внутреннего разлада с ней. Маджиди, однако, нельзя обвинить в прямых «агитации и пропаганде», в пиаре непогрешимости исламского режима. Он рассказывает немудреные истории, через судьбы совсем не великих людей утверждает собственный символ веры. Идею присутствия в мире высшего промысла, торжества божественной милости и благодати. Не где-то когда-то, а здесь и сейчас.

Сергей Анашкин. В русских названиях ваших картин частенько упоминается Бог. Так ли в оригинальных заглавиях на фарси?

Маджид Маджиди. У меня таких фильмов только два — «Бог придет» и «Цвет Бога». Название коренится в сюжете, вырастает из сути повествования. Через судьбы своих персонажей я рассказываю о Боге. Название — ключ к кар-

«Дождь»



«Ива»

тине, ее паспорт. Кроме того, заявленный в нем парадокс интригует аудиторию. «Бог придет» — может ли явиться тот, кто бесплотен? «Цвет Бога» — есть ли шанс разглядеть того, кто незрим? Или «Дети небес». Небеса — в вышине, ребятишки живут в нашем посюстороннем мире. Что же соединяет их? Я добиваюсь того, чтобы названия моих лент будили у зрителя желание поразмыслить.

Сергей Анашкин. Отчего персонажами ваших историй становятся в основном представители социальных низов — бедняки, обездоленные?

Маджид Маджиди. Я сам был одним из них. Вырос в небогатой семье. Многое из того, что вы видите в моих фильмах, навеяно воспоминаниями детства. Мне ближе проблемы неимущих. Их житейские коллизии и заботы, на мой взгляд, куда продуктивнее для экранной драматургии, чем метания благополучных господ, представителей высших слоев общества. Я знаю, что нищета непривлекательна. Бедность пугает. Но даже в самых трудных условиях человек способен сохранить достоинство, сберечь свою человечность. Именно это я и хочу показать в своем кино. Деньги ведь не самое главное в жизни. Бедняки в моих фильмах горды, благородны, добры. Ребятишки в «Детях небес» не стесняются бедности, не стыдятся ее. В начале картины мальчуган теряет туфли, единственную на двоих с сестрой обувь. К финалу дети находят пропажу. Но не отбирают туфли у малышки, еще более обездоленной, чем они. Я не смакую ту нищету, что унижает персонажей и зрителя. Мои герои бедны, но это красивая, гордая бедность.

Сергей Анашкин. Героиня «Дождя» — девушка-афганка. Она вынуждена рядиться в мужское платье и зарабатывать на хлеб непосильным трудом. Сходный мотив есть и в фильме Сидика Бармака «Усама». Причина фабульных перекличек — в типичности случая?

Маджид Маджиди. Увидев эту картину, я был шокирован и возмущен. «Дождь» был снят на два года раньше «Усамы», неоднократно демонстрировался на международных фестивалях. Критики должны бы помнить об этом... Я вообще сомневаюсь, что Сидик Бармак — настоящий афганец. Афганец не может с такой неприязнью показывать свой народ. Вы же, наверное, знаете, что он всю свою жизнь провел за границей!

Сергей Анашкин. По-моему, вы предвзяты. Мой однокашник по ВГИКу Бармак не нуждается в оправданиях. Учился в Советском Союзе, но все свои фильмы делал в родной стране.

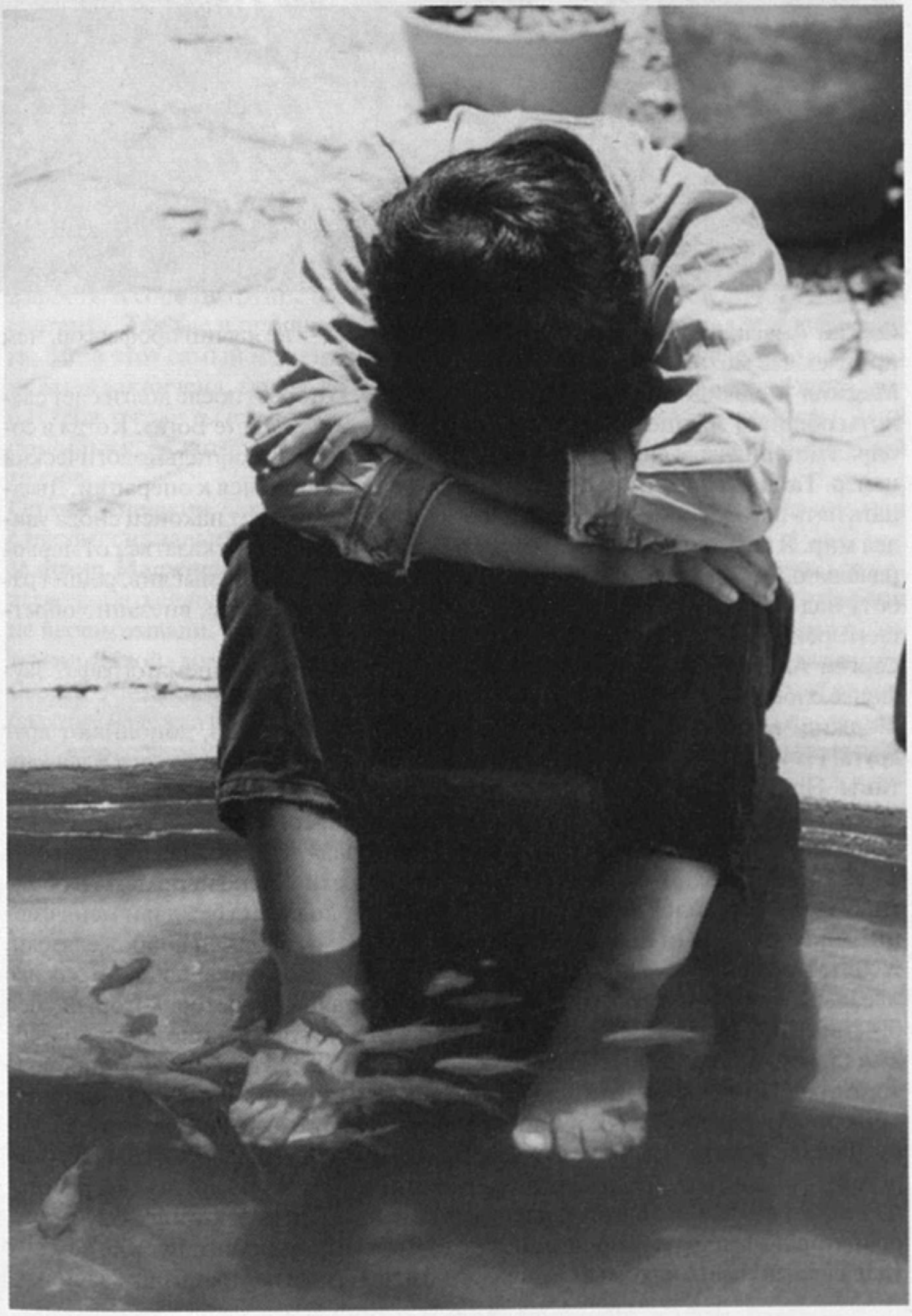
Маджид Маджиди. Мне жаль, но таково мое мнение. Ничего другого сказать про него не могу.

Сергей Анашкин. Чем вызвана долгая пауза, предшествовавшая появлению вашего последнего фильма? Ведь «Дождь» и «Иву» разделяют почти пять лет.

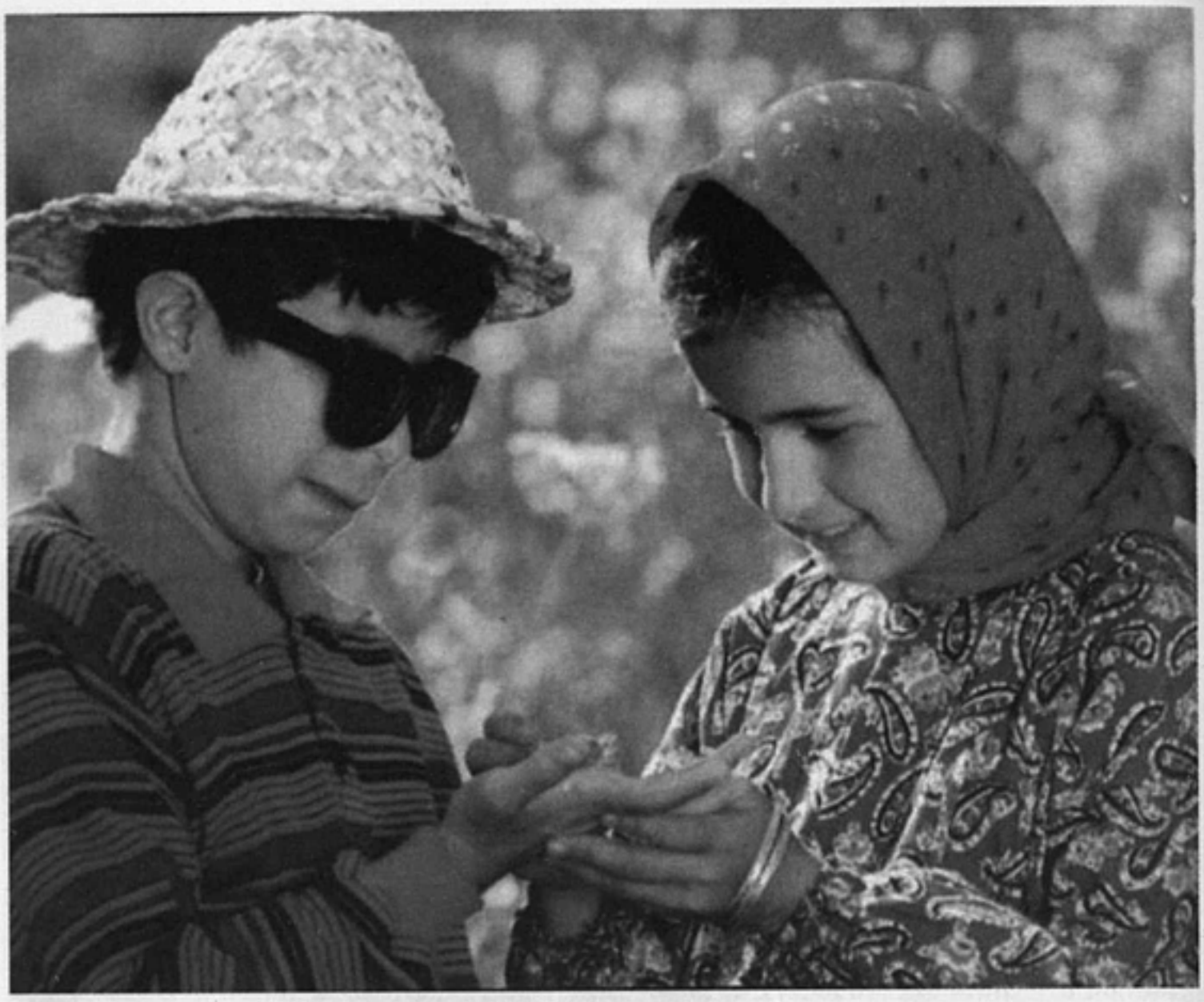
Маджид Маджиди. Ну не пять лет, а только три года. Я не был в простое. Год потратил на съемки документальной картины «Босиком до Герата». Много времени провел на натуре — ездил в Афганистан.

Сергей Анашкин. В чем отличие «Ивы» от более ранних лент?

Маджид Маджиди. Отличия существенные. Во всех моих прежних фильмах героями были дети или подростки, ребята из бедных семей. В кадре работали лишь непрофессиональные исполнители. Персонажи новой картины — взрослые, представители среднего класса. И заняты в ней дипломированные актеры.



«Дети небес»



«Цвет Бога»

Сергей Анашкин. Центральный персонаж фильма — незрячий профессор. Чем привлек вас мотив слепоты?

Маджид Маджиди. «Ива» — фильм о человеке, который после долгих лет слепоты обретает зрение. Незрячим был и мальчуган в «Цвете Бога». Когда я собирал материал для сценария этой картины, то посещал офтальмологический центр. Там познакомился с человеком, который готовился к операции. Двадцать пять лет мужчина провел в непроглядном мраке и вот наконец снова увидел мир. Я был так поражен его историей, что готов был отказаться от первоначального замысла и засесть за новый сценарий. Но поразмыслив, решил работу над «Цветом Бога» довести до конца. Сюжет о слепце, внезапно обретшем зрение, засел в голове, не давал мне покоя.

Сергей Анашкин. Что видится вам краеугольным камнем кинематографа? Звучащее слово, характеры, визуальные образы?

Маджид Маджиди. Элементы, которые вы перечислили, дополняют друг друга. Их невозможно разделить. Но для меня на первом месте стоит идея картины. На втором — характеры, игра актеров. Я должен сначала увлечься какой-то идеей, а потом уже собирать материал, совершенствовать наработки. Убежден: если найден хороший сюжет, точно заданы персонажи и выбраны адекватные исполнители, все оплошности и огрехи можно исправить и обойти. Когда я готовился к съемкам «Детей небес», коллеги убеждали меня сменить оператора. «Он плохо работает со светом», — говорили доброжелатели. Но в тот момент я уже понимал: живые реакции ребятишек для меня важнее идеально выстроенного кадра. Мне нужен был такой оператор, который умел бы снимать быстро. Не тормозил бы процесс своим перфекционизмом («Подожди, я не успел еще выставить свет!»). Конечно же, я ценю в кино хорошую картинку. Но если приходится выбирать между качеством изображения и достоверностью актерских реакций, предпочтение отдаю человеческому фактору. Даже если кадр будет не в фокусе. На съемках «Детей небес» я говорил оператору: «Мне нужен не созерцатель, а охотник». На этой картине мы работали не по правилам. Не было стандартных команд: «Тишина! Мотор!» Случалось, оператор по тридцать, сорок минут не отходил от объектива, прежде чем ему удавалось поймать искомый момент. Мы в это время настраивали маленьких

актеров на нужный лад, а «охотник» сам принимал решение, когда ему следует включить камеру. Если имеешь дело с непрофессиональными исполнителями — особенно с детьми, — съемки и в самом деле напоминают охоту. Стрелок ведь не может заставить газель остановиться, замереть. Он должен выследить добычу и бить без промаха. Мои операторы так же охотятся за нужным кадром. Уверен, что актер-непрофессионал способен быть искренним перед камерой только единожды. Повторы и дубли ему не по силам. Вот почему так важна для меня достоверность игры. Актер, человек на экране, обеспечивает контакт между картиной и аудиторией. И от естественности его реакций зависит, примут ли фильм зрители.

Сергей Анашкин. Ребятишки в вашем кино не просто натурщики-типажи, они играют «по-взрослому», им действительно веришь. Поделитесь профессиональными секретами.

Маджид Маджиди. Приходится придумывать план закулисных действий, где каждому члену съемочной группы отведена своя роль. Осуществить его бывает не легче, чем сочинить сам сценарий картины. В «Детях небес» есть эпизод, где мальчик Али, потерявший туфли сестры, должен рассказать ей об этом. И взаправду расплакаться перед камерой. Мы должны были действовать так, чтобы добиться от ребенка нужного результата. Но при этом не перегнуть палку, иначе исполнитель заподозрит неладное, обнаружит подвох. У маленького Али сложились теплые отношения с одним из моих помощников. Мы договорились, что во время съемки этот человек намеренно совершит оплошность: пройдет перед якобы работающей камерой. Оператор возмутится: «Дубль загублен, растяпу следует наказать! Я тоже сделаю вид, будто пришел в ярость, и сообщу группе о немедленном увольнении проштрафившегося ассистента. Так все и прошло. Мальчуган накуксился. Пожалел старшего друга. Вот в этот самый момент мы и приступили к съемке. После того как сцена была закончена, кто-то дал ребенку совет: «Господин Маджиди очень любит тебя, и если ты попросишь за ассистента, он не сможет тебе отказать». Мой помощник, за которого замолвил слово Али, конечно, остался в съемочной группе.

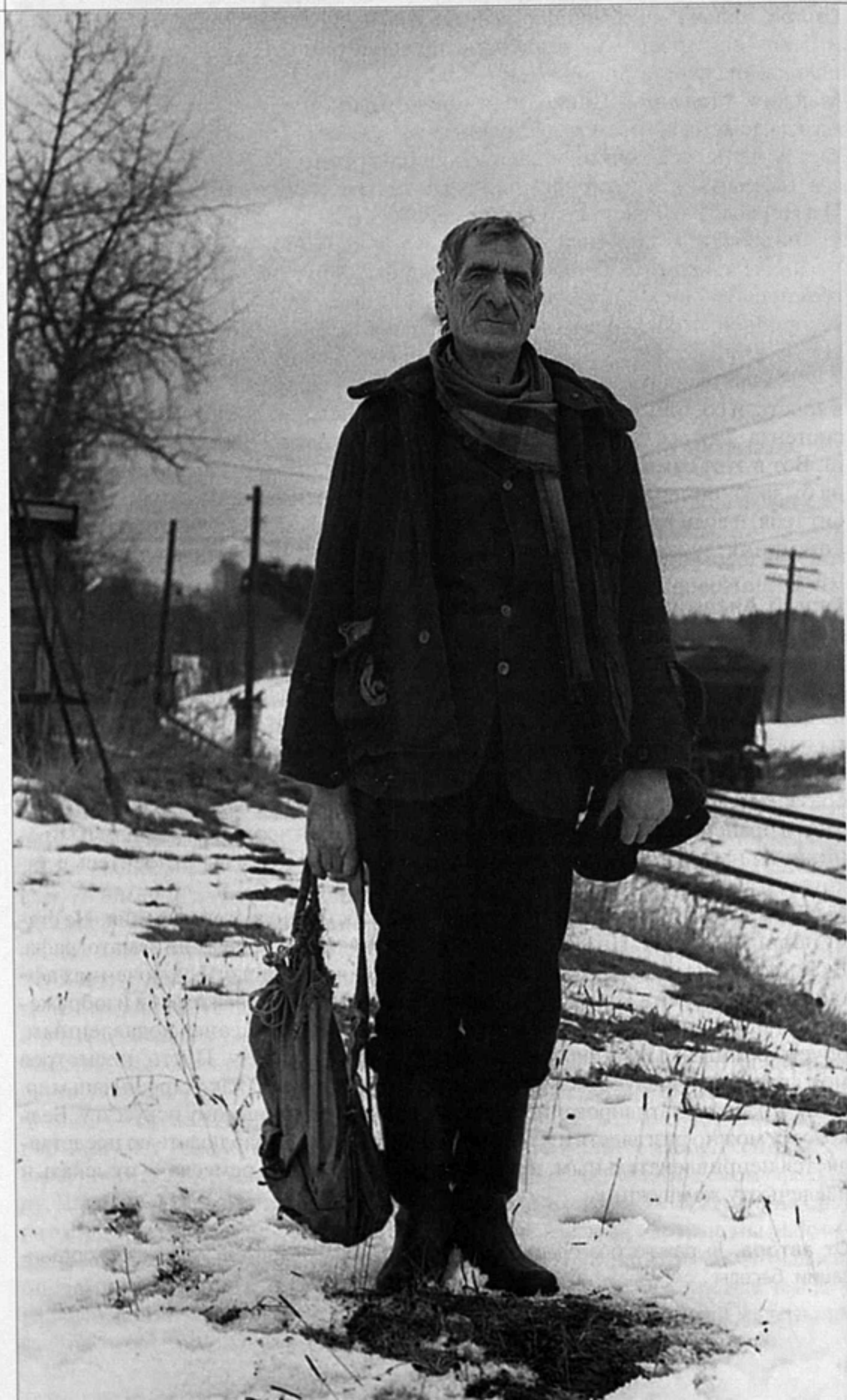
Сергей Анашкин. С кем сложнее работать — с простодушным ребенком или с профессиональным актером?

Маджид Маджиди. С дипломированными актерами. От профессионалов нелегко добиться нужного результата. Их приходится держать в узде, чтобы они не переигрывали. Мешают школа, груз штампов. Вот почему во время работы над «Ивой» мы делали больше дублей, чем на моих предыдущих картинах.

Сергей Анашкин. Вы предпочитаете открытые финалы. Но в каждом из них брезжит надежда на отсроченный хэппи энд, на лучшее будущее. В последние годы в иранском кино утвердило себя поколение режиссеров, чьи фильмы проникнуты настроением трагической безысходности. Как вы относитесь к такому взгляду на жизнь?

Маджид Маджиди. У каждого есть право на собственную точку зрения. Не стану порицать коллег. Но у меня иные представления о задачах кинематографа. В основе фильма «Дождь» — довольно мрачная история о злоключениях афганских беженцев в Иране. Но я постарался избежать пережимов в изображении их невзгод. Не хочу, чтобы зритель выходил после сеанса подавленным, опустошенным. Предпочитаю дарить человеку надежду. Пусть, посмотрев мои картины, он задумается о собственной жизни, о том, как устроен наш мир. Убежден, что культивирование уродства противно подлинному искусству. Ведь красоту можно разглядеть и в том, что поверхностному наблюдателю представляется непривлекательным, невзрачным. Задача моего ремесла — отыскать и извлечь эту жемчужину.

От автора. Выражаю благодарность Маджиду Ходабанделу за помощь в организации беседы.



«Мирная жизнь»,
режиссеры
Павел Костомаров,
Антуан Каттен

СЕРГЕЙ УРСУЛЯК

Атрофия сердечной мышцы

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ТАТЬЯНА ИЕНСЕН

ЕКАТЕРИНБУРГ-2004

Татьяна Иенсен. Вы первый раз были на Екатеринбургском фестивале документального кино. Да еще членом жюри. То есть смотрели все конкурсные фильмы. Как правило, режиссеры игрового кино могут увидеть на фестивалях одну-две документальные картины. Не больше. На вас же разом навалилась вся эта махина документального кино, которое так или иначе, но реальность жизни запечатлевает. Вы испытали шок от такого разнообразия жизненной реальности?

Сергей Урсуляк. Испытал. Вообще, я с большим сомнением ехал в Екатеринбург, потому что для меня документалистика — это абсолютно другое кино. Это не просто иной вид искусства, иной жанр, это просто совершенно иной мир. И я не очень понимал, что могу во всем этом понять да еще и оценить. А потом нас посадили в просмотровый зал и стали показывать кино. И поскольку оно не такое длинное, как игровое, то мы смотрели по восемь-десять фильмов в день. И для меня это оказалось настоящим художественным потрясением. Во-первых, потому что прежде я даже предположить не мог, что такое большое количество талантливых людей снимают документальное кино. Во-вторых, своими глазами увидел, что его уровень гораздо выше, чем кино игровое. В-третьих, понял, что игровое кино гораздо менее реалистично, а неигровое гораздо более приближено к существу жизни. И дело не в том, что в нем документальный человек покупает документальную картошку. А в том, что по сути это несравнимо более поэтично и одухотворенно, чем то, чем занимается игровое кино, даже в лучших своих проявлениях. И самое главное, документальное кино несопоставимо внимательнее к человеку и при этом к реальному, а не придуманному сценаристом в своей московской квартире. И еще, что меня очень поразило и порадовало, — документальное кино милосердно, чего сегодня об игровом кино ну никак не скажешь. И я понял, что то, чем, скажем, лично я занимаюсь, — это что-то совсем-совсем другое. Мы говорим, что об искусстве думаем, а они говорят, что о жизни. Но на практике оказывается, что в лучших документальных фильмах гораздо больше искусства, только подлинного, чем в большей части игровых.

Т.Иенсен. А что вы понимаете под реальностью в документальном кино? И чем отличается соотношение реального и условного в документальных фильмах и игровых?

С.Урсуляк. Я боюсь теоретизировать, потому что в принципе не теоретик и вообще не люблю ничего окончательно формулировать. Очень часто ловлю се-

бя на том, что живу ощущениями, как моя собака. И когда на Екатеринбургском фестивале я сидел и смотрел много-много-много-много фильмов, то вдруг понял, что меня не интересует сенсационность, мол — ах! какой выдающийся человек на экране! или — ах! что происходит! Мне неинтересно смотреть документальный фильм, откровенно постановочный, когда в каждом кадре я вижу автора, который, к примеру, восстанавливает цветаевскую, или ахматовскую, или еще чью-то не столь знаменитую биографию и пытается насытить изображение не вполне игровой, но все-таки явно срежиссированной атмосферой. А что меня абсолютно поражает, так это когда реальные люди занимаются реальным делом, однако, поскольку их снимают долго, они перестают ощущать камеру и забывают на нее работать. И в этой повседневной жизни, с какими-то заботами, проблемами, разговорами, в этой авторской несуетливости и очевидном отсутствии боязни, что вот сейчас, вот в этом месте, телезритель уж обязательно переключится на другой канал, во всем этом есть какая-то подлинность, иначе и не знаю, как сказать. И оттого, что все узлы, которые мы в игровом кино пытаемся сначала завязать, а потом развязать, внутри этой настоящей жизни так просто и естественно существуют сами по себе, я на многих картинах в прямом, а не в переносном смысле слова обрыдался. Причем, казалось бы, непонятно отчего. Вот живут где-то муж, жена и сын...

Т.Иенсен. Это Ольхон, остров на Байкале. Вы ведь имеете в виду фильм «Рыбак и танцовщица» Валерия Соломина?

С.Урсуляк. Да, его. Так вот, когда глядишь на повседневную жизнь этих людей, и про свою жизнь начинаешь понимать гораздо больше. И даже начинаешь чего-то конкретного стыдиться в самом себе и тем самым испытываешь удивительно очищающие чувства. Это то, что мы напрочь забыли в игровом кино. В этих фильмах, странно снятых, никак особенно не смонтированных, сделанных уж точно без компьютерной графики и каких-либо кинематографических наворотов, есть такая пронзительность.

Т.Иенсен. Вам кажется, что в «Рыбаке и танцовщице» совсем нет постановочных эпизодов?

С.Урсуляк. На мой взгляд, их минимум. По крайней мере, я швов не вижу. А у меня на это глаз достаточно наметан. Конечно, провокативные куски в фильме есть, ведь режиссер каким-то образом добивался результата. Но я не вижу здесь какого-то сугубого режиссерского диктата.

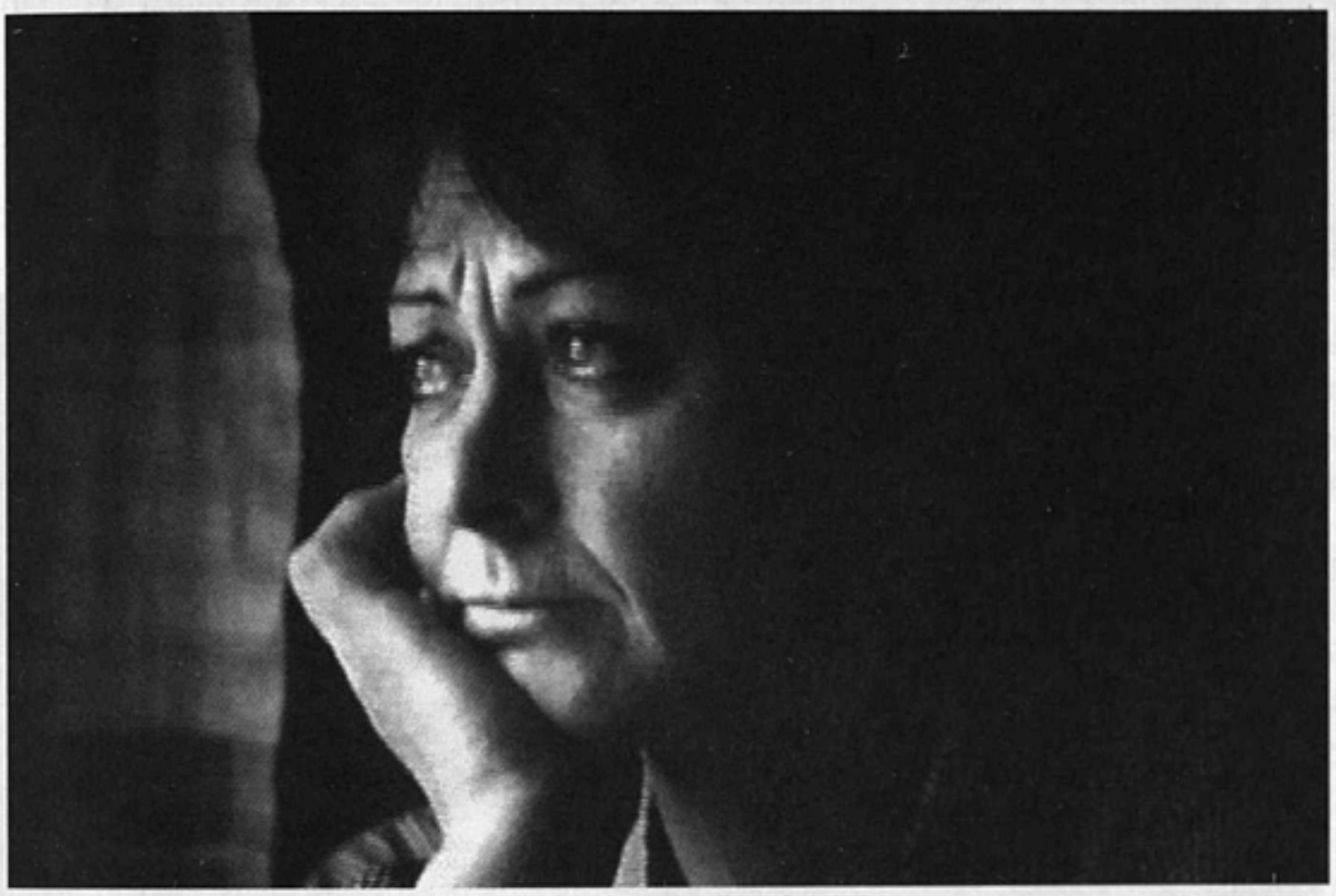
Т.Иенсен. С одной стороны, действительно кажется, что кино как-то само собой снялось, а с другой, все-таки авторская идея очевидна. Уже в самом заголовке фильма «Рыбак и танцовщица» узаконено противостояние героев. Они — как вода и масло. И при этом оказались абсолютно изолированными от мира — они живут на байкальской метеостанции совершенно одни, будто отшельники. Сын их даже в школу не ходит. До нее за один день не добраться. Отец учит его рыбу ловить и зимой, и летом, и в период самых шквальных ветров, а дома читает ему Евангелие. А мать ненавидит и эту рыбу, и эту одинокую жизнь, вздыхает о жизни прошлой — с танцами, самодеятельным театром, без конца слушает радио — это ее единственная связь с миром — и безуспешно пытается заставить своего неуклюжего громадного мужа хоть немножко потанцевать с ней. Понятно, что при такой разности героев их совместную жизнь простой не назовешь. И тем не менее удивительно, но режиссеру удается подловить моменты (финальный — особенно сильный), когда героев, несмотря ни на что, тянет друг к другу и они начинают вместе смеяться, шептаться о чем-то своем. Поразительно, ведь такое же не сыграть на камеру. Это явно само изнутри этой жизни вышло вовне и запечатлелось на пленке. Без каких-либо специальных режиссерских ухищрений.

С.Урсуляк. Такое возможно только при полном погружении в жизнь героев. Но как только я вижу, что документалист, даже очень хороший, пытается выдать почти игровое за натуральное (я как режиссер, работающий в игровом кино, и как актер по первой профессии чувствую это мгновенно), то меня это раздражает гораздо больше, чем ошибки моих коллег-игровиков. Потому что это обман, который нельзя простить. И когда мы в жюри — а оно было на редкость замечательным, внутренне единым при всей нашей внешней разности — по-

няли, что всем нам откровенная постановочность не нравится, то сразу отмели, быть может, очень хорошие с формальной точки зрения работы, скажем...

Т.Иенсен. «В темноте» Сергея Дворцевого?

С.Урсуляк. «В темноте» как раз из той категории фильмов, которые у меня, зрителя, вызывают ощущение не то чтобы некоторой постановочности, но некоей авторской тенденциозности: режиссер провоцирует реальность, которую воссоздает на экране. Он ставит человека, которого снимает, в какие-то намеренно провокационные ситуации. Мало того что жизнь его слепого героя и без того жутко драматична, но когда он останавливает прохожих, предлагая им купить связанные им авоськи: «Купите сеточку, купите сеточку, купите сеточку...», то у меня возникает сомнение, что люди, попавшие в кадр, — случайные прохожие. Из-за этого начинает казаться, что и все остальное в фильме чуть-чуть плюсуется. Поэтому при распределении наград я не был за эту картину Сережи Дворцевого, который вообще-то замечательный режиссер. Я был за «Рыбака и танцовщицу», за «Мирную жизнь» Павла Костомарова и Антуана Каттена. И даже за «Диалоги в электричке» Сергея Литовца, хотя это не до конца получившаяся картина.



«Рыбак и танцовщица», режиссер Валерий Соломин

Т.Иенсен. «Мирная жизнь» получила Гран-при фестиваля. Не будет преувеличением сказать, что эта картина о тотальной беспросветности, хотя все-таки, слава Богу, мирной, а не военной жизни. Вы же говорили об авторском милосердии и сострадании к героям, что вас так потрясло в документальных фильмах в сравнении с игровым кино. На ваш взгляд, «Мирная жизнь» — тоже фильм, вызывающий чувство милосердия?

С.Урсуляк. Конечно. В моей повседневности у меня нет оснований погружаться в жизнь какой-либо северной деревни, где живут такие же несчастные люди, несчастные молодые ребята, у меня нет особых оснований сострадать чеченцам беженцам или переживать за деревенского парня, который ушел на войну в Чечню и вернулся внутренне искалеченным. Больше того, я понимаю, что в реальности у меня такой тип ничего, кроме омерзения, может быть, и не вызовет. Но когда я смотрю фильм, мне становится жалко и его, и всех этих людей. Мне жалко тот мир, в котором они существуют. И мне становится стыдно, что я после ванны, после кофе, сижу в зале и смотрю на это со стороны, а вот эти люди живут совсем по-другому. И у меня возникает ощущение, что я потому *так* живу, что они *так* живут. Наверное, из-за этого стыда я заставил свою младшую дочь посмотреть все эти фильмы. Так как, на мой взгляд,

крайне важно понять, что жизнь — это не только и тем более необязательно то, чем живет наш круг. Жизнь — она другая, то есть она разная, и совсем другие люди — тоже люди. Это крайне важно понять, особенно в отрочестве.

Т.Иенсен. И какое впечатление на вашу дочку произвели эти фильмы?

С.Урсуляк. Понравились. Она человек сердечный, но эту мышцу тренировать нужно.

Т.Иенсен. Вы говорите, что, глядя на экран, испытываете чувство стыда за собственную жизнь, а чувство стыда вызывает в вас то, что эти чеченские беженцы — отец и сын — оказываются не просто чужими в русской деревне, но и абсолютно безжалостно не принятыми ею?

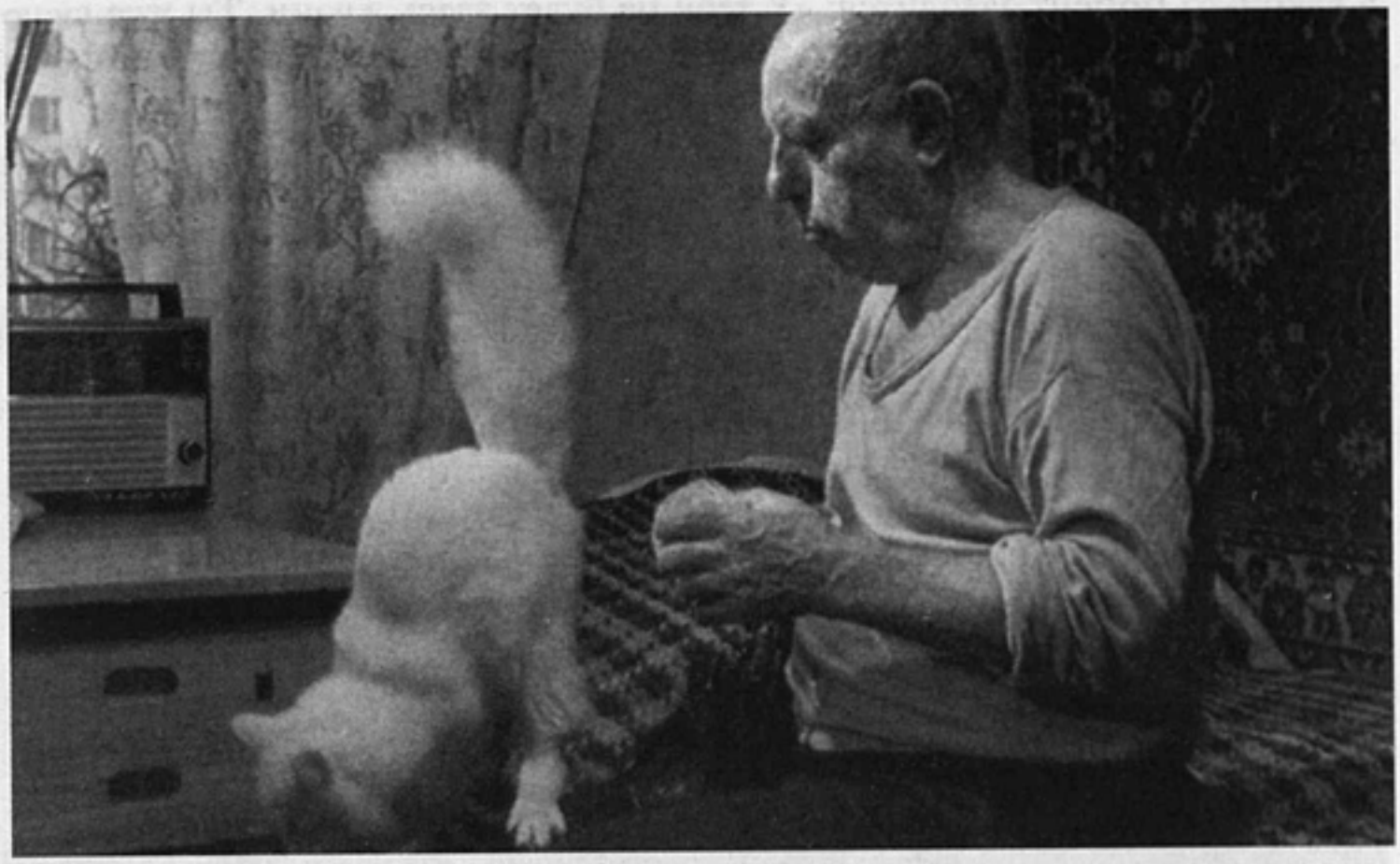
С.Урсуляк. Да, вызывает. И я согласен, это безжалостная картина, таким образом представляющая жизнь в нашей деревне, ведь это мирные чеченцы, битые, перебитые, несчастные, ничего не имеющие, которые, в результате оказываются еще и более честными, и более работящими, чем местные жители. Картина безжалостна еще и потому, что мы видим, что сочувствие к другому, которое почти исчезло из нашей городской жизни, исчезает уже и в деревне. Значит, это уже корневой процесс.

Т.Иенсен. Однако разве не становится авторская беспощадность по отношению к героям фильма беспощадностью и по отношению к зрителям? И дело тут не в чеченской проблеме и не в самих чеченцах, в контексте фильма на их месте могли быть любые беженцы — таджики, молдаване, погорельцы из другой деревни. Дело в том, что на экране не просто мир, разделенный на своих и врагов, здесь в строгом смысле слова и своих-то уже никаких нет, настолько этот мир убогий, беспросветно тусклый, утративший милосердие. Безусловно, в этом видна жесткая авторская позиция. И именно ее вы называете милосердной?

«Костя Цзю. Быть первым!», режиссеры Наталия Гугуева, Аркадий Коган

С.Урсуляк. Во-первых, я считаю, что чеченская тема в фильме далеко не нейтральна. В нем сказано, пусть и не впрямую, что нельзя всех чеченцев мазать одной краской, что нельзя относиться к ним, как к «зверькам», а сейчас это стало абсолютно бытовым, и еще много-много чего «нельзя». Во-вторых, когда я вижу такую беспросветность, то помимо ужаса от того, как эти люди живут, я волей-неволей начинаю испытывать сострадание к ним, хотя до этого они мне

были абсолютно чужды и абсолютно чужда была их жизнь. Я даже сострадаю на минуту мелькнувшим в кадре, так что и лиц не различишь, одиноким девочкам, танцующим при тусклой лампочке на убогой деревенской дискотеке. Так как понимаю, что при определенных обстоятельствах среди них могла быть и моя дочь. Ведь могла же и моя жизнь сложиться иначе. Я мог родиться в такой



«В темноте», режиссер Сергей Дворцевой

деревне, и это мог быть мой мир. И Первый канал был бы для меня светом в окошке, и я приходил бы в такой же клуб, в котором точно так же мигала бы под потолком одна лампочка... И для меня это было бы праздником. Но этого не случилось. И теперь я, глядя на экран и понимая ужас такой жизни, сострадаю этим людям. То есть испытываю то, что не испытывал до фильма, благодаря которому я успеваю вглядеться в человека, в которого в реальной жизни вглядеться не сумел бы. Не знаю, как вы, но я же хожу абсолютно трамвайными путями. И если человек сам не крикнет мне: «Эй, это я, твой знакомый!», так я на него и внимания не обращу. А в хорошем документальном кино, как в «Мирной жизни», которое дает мне возможность долго и пристально смотреть на чужого человека, он становится для меня хоть в чем-то да родным.

Т.Иенсен. Что бы вы в этой связи сказали о фильмах Александра Расторгуева, известных предельно жестким режиссерским приемом, когда он и его сценаристка Сусанна Баяджиева фактически проживают какой-то большой кусок времени рядом со своими героями, например, с беременной бомжихой, которую мать с малолетнего возраста сделала проституткой и которая рожает буквально на наших глазах и пытается своего ребеночка хоть как-то сохранить? Так как вокруг нее только пьют, ругаются матом, спят друг с другом вповалку. А она тут же со своим неприкаянным корявым материнством. И камера все это снимает и снимает, так что все действующие лица фильма с какого-то момента перестают о ней помнить и ведут себя независимо от нее.

С.Урсуляк. К сожалению, я не видел расторгуевских фильмов.

Т.Иенсен. Но как вам кажется, «Мирная жизнь» тоже снята с таким тотальным погружением авторов в реальную жизнь героев?

С.Урсуляк. Я знаю, что Павел Костомаров и Антуан Каттен несколько раз ездили в ту деревню и подолгу там жили. И я вижу, что в фильме есть куски, которые просто невозможно сыграть. Поэтому понятно, что они эти моменты жизни своих героев каким-то образом подловили.

Т.Иенсен. Вы имеете в виду пьяный разговор приехавшего на побывку из Чечни парня с чеченцем беженцем?

С.Урсуляк. Да. Ведь даже, допустим, если режиссеры сами им водку наливали, то все равно разговор же произошел именно такой. И я вижу, что парень этот,

вернувшийся из Чечни, говорит все всерьез, он проживает то, что говорит.

Т.Иенсен. На мой взгляд, это самый страшный эпизод, когда все начиналось типично застольно — «Ты наш кореш, тут мы все вместе, мы русские люди...» — а потом, по мере опьянения, пережитый на войне ужас выходит наружу, и никогда не воевавший чеченец, тоже ее жертва, открыто именуется врагом, которому в принципе нельзя доверять. Помните, как этот парень вдруг в какой-то момент заводится: «У тебя не будет здесь жизни. Ты уже свою жизнь потерял. Я через полгода приеду, тебя уже не будет. Ты нигде не спрячешься». Он уже почти угрожает этому чеченскому беженцу.

С.Урсуляк. Да, это страшная сцена.

Т.Иенсен. И, судя по всему, авторы этот перелом в своем герое действительно просто подловили, и в результате в фильме не только ставится диагноз, но и я бы даже сказала, выносится приговор этой мирной жизни.

С.Урсуляк.. Сильный и в прямом смысле слова авторский документальный фильм. Впрочем, для меня и в игровом кино главное — это авторский взгляд. Не назидание, не нужная мысль, которой тебя пронзают, как шампуром вялый кусок мяса. А такой взгляд автора, когда я смотрю на запечатленное на пленке его глазами. Я совершенно убежден, что те эмоции, которые испытываю на просмотре, испытывал и режиссер, когда снимал картину, а потом клеил. Я также уверен, что нельзя добиться эмоции у зрителя, если не испытываешь ее сам. Если автор не обладает этим особым взглядом и ему нечего сказать, то он начинает нагружать фильм без предела и придумывать разного рода режиссерские ухищрения.

Многие картины Екатеринбургского фестиваля вызывали чувство сопричастности происходящему, возникающее оттого, что ты твердо уверен — *такое* сыграть невозможно, и родилось оно в ту самую секунду, когда шла съем-

«Свадьба тишины», режиссер Павел Медведев

ка, а режиссер успел, сумел это зафиксировать. И это оказывается возможным, только если он правильно жил вместе со своими героями, то есть так долго жил с ними, так хорошо их знает и они так к нему привыкли, что именно поэтому он успел. А я приеду снимать и не успею.

Наверное, поэтому у жюри, при всей разности взглядов каждого из нас, по поводу «Мирной жизни» даже сомнений не возникло: «А может, ну его? Боль-

но страшный». Наоборот. К тому же, мы понимали, что без приза у этого фильма вообще нет никаких шансов куда-то пробиться. Чего не скажешь, к примеру, о замечательной, очень хорошо сделанной картине «Костя Цзю. Быть первым!» Наталии Гугуевой и Аркадия Когана, предназначенной для широкого зрителя. Понятно, что она будет идти по Первому каналу, и не один раз, так как

«Страсти по Марине», режиссер Андрей Осипов

в ней есть настоящий экшн. Вообще, те, кто работает на Первом канале, — очень профессиональные люди, их фильмы могут нравиться или не нравиться, но с точки зрения профессии, как правило, все сделано качественно.

Но если уж говорить о биографических фильмах, то скорее я бы дал приз Андрею Осипову за «Страсти по Марине», которые с точки зрения профессии тоже сделаны замечательно. Тем более что здесь сам материал непонятно из чего соткан.

Т.Иенсен. А почему, как вам кажется, Приз зрительских симпатий получила картина «Страсти по Марине», в которой факты биографии героини подобраны и смонтированы таким образом, что мы почти забываем, что она известный поэт, тем более что стихи в фильме присутствуют крайне скупо, почти номинально, и видим то, во что она превратила свою жизнь? Чисто фактически вроде бы многое знаешь, но когда перед тобой на экране все эти нечеловеческие ужасы (и то, что любимый герой ее еще детских видений — бес, и что, будучи четырехлетней девочкой, Цветаева намеренно заставила икону Спасителя портретом Наполеона, и что в годы революции она отдала своих дочерей в детский дом, где младшая умерла от голода, а она не только не навещала ее, но не приехала даже похоронить и ни разу не была на могиле, и что параллельно с этим с упоением и страстью экспериментировала с самыми разными «партнерами» в постельных бдениях, и что в отношениях с сыном вела себя, как говорят в народе, «чисто по Фрейду» и т.п., выстраиваются в одну пусть и не сплошную, а пунктирную, но четко просматриваемую линию, то испытываешь настоящий шок, о котором многие режиссеры игрового кино, творцы ужастиков и страшилок, могли бы только мечтать. Чем же, по-вашему, можно объяснить, что зрительское жюри выбрало именно этот фильм? Конечно, зрители Екатеринбургского фестиваля — особенные. Это киноманы со стажем...

С.Урсуляк. Да, думаю, в этом все дело, ведь бесспорно, что «Страсти по Марине» — высококультурное, высокохудожественное кино. И Андрей Осипов — замечательный режиссер, и я очень хорошо понимаю, почему эта картина

может нравиться. Но если говорить обо мне, то я понимаю, как она сделана. Хотя это не значит, что я так умею. Вот когда я смотрю «Рыбака и танцовщицу», я не понимаю, как это сделано. Сидит человек, картошку чистит. А я плачу и не могу объяснить — отчего. И поэтому замечательный режиссер и мой товарищ Андрюша Осипов «пролетает» по оценкам жюри, а режиссер Павел Медведев, которого я ни разу в жизни не видел и ничего до просмотра его фильма «Свадьба тишины» о нем не знал, получает Главный приз за лучший корот-

«Чудеса и тайны», режиссер Олеся Фокина

кометражный фильм. Но я очень хорошо понимаю, почему фильм Осипова нравится. И слава Богу, что нравится. Очень хорошая картина. Я не считаю, что она получилась до конца, но там есть мощный замысел. Хотя очень долго не понимаешь: что, почему?

Т.Иенсен. Вы имеете в виду то, что глухие выплавляют на заводе огромный колокол?

С.Урсуляк. Да. И жизнь этих глухих людей, о которой я совершенно ничего не знаю, снята предельно несуетливо, зрителю ничего специально не объясняется, поэтому только к финалу в сознании все складывается воедино. И еще замечательно долгое начало с проснувшимся младенцем, который смотрит на мир через прутья своей кроватки. И при этом изображение черно-белое, чуть тонированное сепией, а в хорошем кино это всегда повышает экранную выразительность.

Т.Иенсен. А чем объясняется то, что жюри выделило специальный приз фильму «Чудеса и тайны»?

С.Урсуляк. Я не могу сказать, что эта картина произвела на меня какое-то большое впечатление, но герой, семнадцатилетний инвалид от рождения, который за роман, написанный им на компьютере, причем не руками, а носом, подбородком, ногами, уже получил серьезную литературную премию, оказался из местных. И мы подумали, что хорошо бы через нашего члена жюри, директора Екатеринбургского цирка замечательного клоуна Анатолия Марчевского, что-то сделать для этих людей. А это было возможно только через привлечение общего внимания к этому фильму. И мы дали специальный приз жюри не его режиссеру Оксане Фокиной, а его герою Илье Попенову, в результате чего он и его мать получили квартиру.

Т.Иенсен. Зато не вызывает никакого удивления, что «Фотолюбитель» Ирины Гедрович получил приз Российского государственного архива кинофотодокументов. Ведь именно в архиве режиссер и раскопала эти любительские фотографии, которые для собственного удовольствия снимал во время войны на оккупированной территории офицер «Третьего рейха». Но в картине не менее страшными, чем фотографии, оказываются бытовые подробности его военной каждодневной жизни, с пунктуальностью зафиксированные им в письмах домой и в дневнике, который он вел.

С.Урсуляк. «Фотолюбитель» мастерски сделан. Я бы даже сказал, с чрезмерным мастерством. Но что-то в этой сделанности, по крайней мере для меня, таится не то. Правда, не у меня одного возникло такое чувство, поэтому фильм никаких больших призов не получил.

Вообще-то, мы рекомендовали каким-то организациям некоторые картины. К примеру, нам сказали: «Вы должны рекомендовать какой-то фильм на патриотическую тему на Приз полномочного представителя президента Российской Федерации на Урале». В конкурсе были так называемые патриотические фильмы, за которые, на мой взгляд, надо было бы некоторым авторам давать по два года условно. Мы же посоветовали приз дать картине латышского режиссера Асколда Саулитиса Keep Smiling!, чьи герои — четыре латыша — ищут в Курляндских болотах останки погибших солдат второй мировой войны — и немцев, и русских, и латышей, то есть всех — и своих, и чужих. Мне кажется, именно этот фильм можно с полным правом назвать патриотичным. Особенно пронзительна история о том, что когда они нашли могилу украинского солдата, то разыскали его вдову на Украине, которой сейчас девяносто лет и которая всю жизнь ждала известий о своем пропавшем без вести муже, и они привезли ей их. И наконец в ее душе состоялись похороны мужа. Она ждала и дождалась.

Т.Иенсен. Какие фильмы, в итоге не получившие призы, жюри обсуждало в качестве возможных претендентов?

С.Урсуляк. Например, дебютная короткометражка «Да, смерть» Алены Полуниной про лимоновских «нацболов». Это сильная, профессионально грамотная работа, но учебная. Поэтому приз получила не она, а «Диалоги в электричке» Сергея Литовца (правда, тоже до конца не получившиеся). Однако всё жюри очень хорошо отнеслось к этой картине Алены Полуниной и никаких разговоров, типа «раз здесь лимоновщина, то приз давать не надо», не было.

А вот фильм «Отпуск по ранению» Ольги Гуданец и Павла Рагозинского мне показался каким-то странным по причине авторской позиции.

Главный герой — наемный убийца. Он рейджер, нелюдь, вернувшийся после войны в мирную жизнь и не нашедший для себя никакой другой работы, кроме этой, но он ее любит. «Дать человеку легкую, почти моментальную смерть — это и есть гуманизм», — формулирует он для себя. Сам по себе герой, конечно, интересный, но мне не хватило некоего поворота. И в целом авторская позиция показалась какой-то инфантильной.

Т.Иенсен. Почему ничего не получила «Фабрика» Сергея Лозницы?

С.Урсуляк. Поскольку призов мало, приходилось выбирать. К сожалению, «Фабрика» вылетела, хотя это хорошая картина. Очень характерная.

И оттого, что практически никто не увидит всех этих фильмов, одни из которых лучше, другие хуже, но почти в каждом из них запечатлена реальность, лично мне очень горько. И не очень понятно, почему телевидение ими вообще не интересуется, ведь их показ, как это ни пафосно звучит, позволил бы нам гораздо точнее понять, в какой стране мы живем и что рядом с тобой тоже люди, а не монстры и вампиры.

Т.Иенсен. И что удивительно, годами снимая кино, которое нигде не идет, кроме фестивалей, документалисты не уходят куда-то на сторону на большие деньги, а пытаются делать что-то серьезное в своей профессии. На что они снимают? На что живут? Кроме того, атмосфера на фестивалях документального кино совершенно особенная. Такой нет ни на каких других, где, как правило, режиссеры приходят в зал только на просмотры собственных картин.

Здесь же все смотрят фильмы друг друга, участвуют в пресс-конференциях, обсуждают вместе со зрителями.

С.Урсуляк. Действительно, здесь совершенно другая жизнь и, может быть, поэтому совершенно другое искусство. И для игрового кино это, очевидно, невыгодное сравнение. По крайней мере, на сегодня.

Т.Иенсен. Скажите, после того как вы посмотрели все эти документальные фильмы, вы теперь свои — игровые — будете как-то иначе ставить? Профессионально что-то используете в своей работе?

С.Урсуляк. Мне бы очень хотелось считать, что использую, так как все, о чем я сейчас говорил и что чувствовал во время фестивальных просмотров, было абсолютно искренне и, стало быть, вошло в меня. Но я не знаю, во что выльются мои впечатления, потому что сегодня все в документальном кино происходит как бы перпендикулярно всему, что творится в игровом. Но благодаря своему участию в Екатеринбургском фестивале как-то по-новому осознал, что надо не бояться делать какие-то серьезные вещи всерьез.

Тем более, что если смотреть документальное кино, то нельзя не увидеть насколько жизнь этих реальных конкретных людей богаче любых сериальных героев с выдуманными страстями. Но как сделать так, чтобы люди, поедающие эту ежевечернюю чудовищную «мыльную» жуть, захотели посмотреть, допустим, «Рыбака и танцовщицу», как объяснить им, что это совсем не скучно, что нужно только начать смотреть фильм и не переключаться тут же на другую программу.

Т.Иенсен. Вы же сами говорили, что сердечные мышцы тренировать нужно, так как они атрофированы, но они атрофированы даже у глазного нерва, если «мыло» смотреть постоянно.

С.Урсуляк. Совершенно верно. Какие-то разовые просмотры документальных лент на канале «Культура». А широкий зритель их и не видит. При этом политологи, политики, не переставая бьются над вопросом нашей жизни: как соединить страну в цельную общность? Так она только тем и соединяется, что я могу ощутить себя родным человеком каким-то незнакомым людям, которых увидел на экране, вернее, ощутить их родными людьми. Только так. А как может быть иначе? Сегодня ничем другим соединить всех нельзя: ни указами, ни приказами, ни отменой льгот, ни их возобновлением.

Т.Иенсен. Тем более что при наших пространствах российскую действительность назвать единоформной никак нельзя, она чудовищно разная и многоформная. Даже если взять только деревенскую жизнь — одномоментно жизнь разворачивается так, как, скажем, в фильме «Мирная жизнь» и как в фильме «Самураи» российской глубинки» Татьяны Канаевой, где в архангельском бездорожье живут несколько чемпионов мира по игре в японские шашки рэндзю и где на свои средства умудрились провести мировой чемпионат среди детей. И все рядом — и то, и другое, и третье, и четвертое, и пятое, и десятое... И для всего есть место и далеко не всегда прогнозируемые возможности. И это все наша страна. И, конечно, хорошо хотя бы в сознании все это сопрячь воедино.

С.Урсуляк. Что касается нашей профессии, я думаю, полезно было бы игровикам как можно больше смотреть документальное кино, быть может, даже специальные семинары проводить, чтобы режиссеры, актеры, операторы видели, что такое живой человек. И могли бы после этого иначе посмотреть на то, что у них-то в кино происходит. Особенно актерам это по-настоящему необходимо, так как сейчас на экране, и не только в сериальном кино, в основном выморочные фигуры, которых выдают за живых людей. Это какие-то андроиды, клоны, матрицы, что угодно, но только не живые люди. Они даже не похожи на живых людей. У живых рефлексы и чувства другие. Честное слово, когда видишь очередного героя в черных очках, приспускающего тонированное стекло черного «Мерседеса» и благословляющего очередного бойца с тенью: «Удачного боя, брат!», хочется умереть маленьким.

Где приобрести журнал «Искусство кино» в Москве?

Магазин
«Ad Marginem»
1-й Новокузнецкий пер., 5/7
тел. 951 93 60

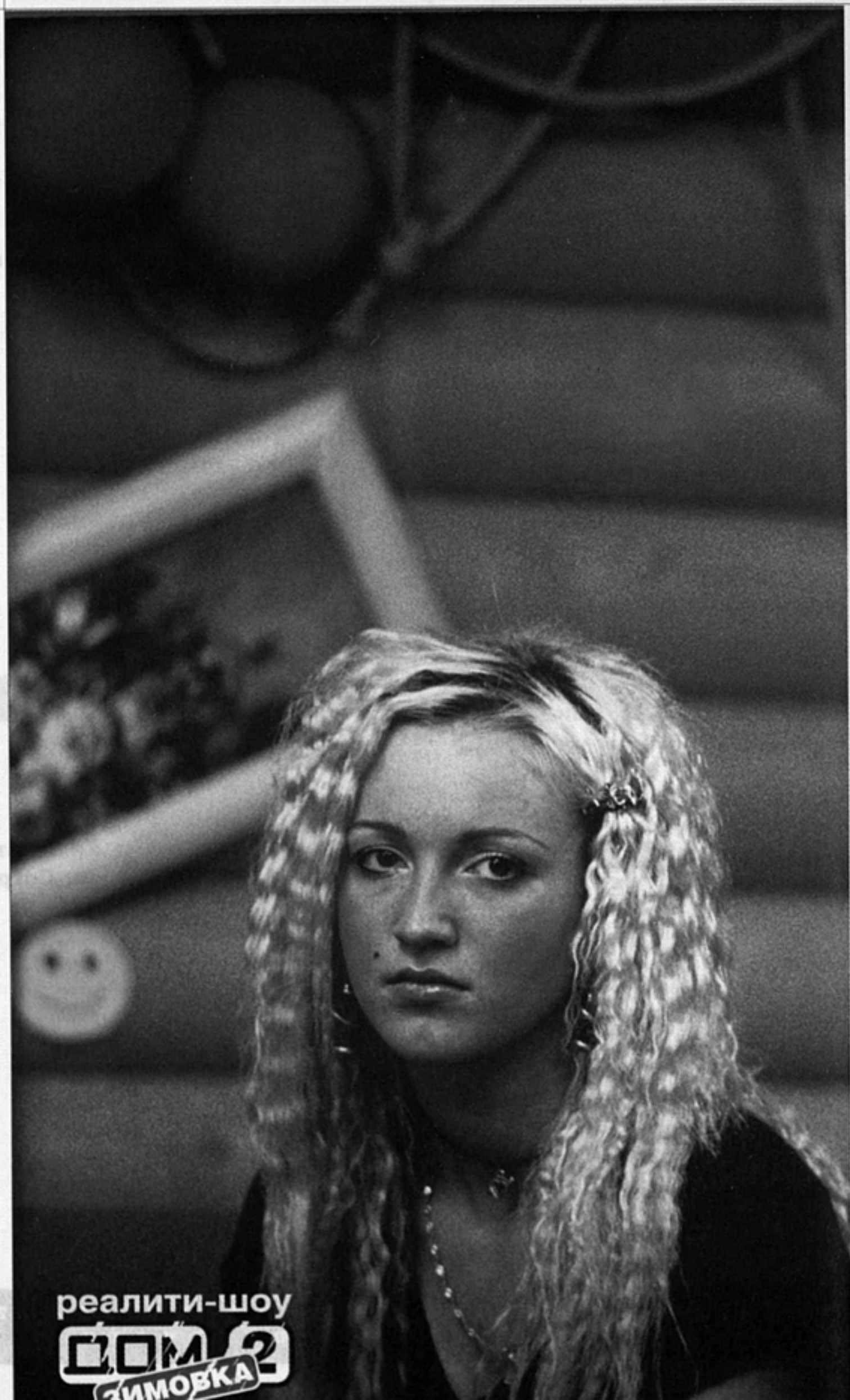
Магазин «Мир печати»
ул. 2-я Тверская-Ямская, 54
тел. 978 50 47

Кинотеатр «Пять звезд»
ул. Бахрушина, 25

Кинотеатр «35 мм»
ул. Покровка, 47/24

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402
В КАТАЛОГЕ РОСПЕЧАТИ

M E D I A



«Дом-2»

Энциклопедия частной жизни

ТНТ: РЕАЛИТИ-ШОУ

В разговоре о природе, социальных, социологических, психологических и зрелищных аспектах такого телевизионного жанра, как реалити-шоу, об опыте работы в этом формате, практике и планах ОАО «ТНТ-телесеть» принимают участие руководители канала — его генеральный директор Роман Петренко, генеральный продюсер Дмитрий Троицкий, заместитель генерального директора Александр Дулерайн, а также критик Евгений Гусятинский и главный редактор «Искусства кино» Даниил Дондурей.

Даниил Дондурей. Реалити-шоу являются фирменным продуктом ТНТ. Чем вы руководствуетесь, действуя в этом формате, развивая его? Я говорю в связи с этим о работе с реальностью. Ведь телевидение, используя свои возможности, массу обманок, мифологических ходов, в конечном счете интерпретирует, а подчас и трансформирует реальность.

Роман Петренко. Любые реалити-шоу всегда рассказывают о выживании. Мы для себя решили, что существует три типа выживания. Первый, самый примитивный, — выживание физическое, как в «Голоде». Второй — социальное. Посади в одну комнату четырех человек, и через полчаса они разберутся, кто здесь главный, кто кого слушается. Каждый хочет встроиться в определенную социальную иерархию. Кто-то использует для этого смекалку, кто-то — силу или психологическое воздействие. Цель социальной адаптации — занять свое место в какой-то структуре. Третий тип — биологическое выживание, о нем «Дом-2». Чтобы выжить в качестве биологического вида, человеку нужно продолжить свой род, и он готов пойти на очень многое, причем наперекор обстоятельствам, чтобы заполучить, например, ту же Ольгу Бузову, звезду «Дома-2».

Александр Дулерайн. Реалити-шоу — это отдельный мир. Но этот формат не сводится к каким-то неприкосновенным стандартам. Реалити-шоу, как известно, бывают очень разные. Например, футбол, да и любые спортивные зрелища, — это ведь в сущности то же самое: никто не знает, чем закончится и как развернется игра.

Д.Дондурей. Я бы сказал, что футбол — это трансформированная война.

А.Дулерайн. Да. Возьмем «Новости» — это ведь тоже реалити-шоу. Чем отличается то, чем мы занимаемся, от, условно говоря, информационных выпусков и спорта на ТВ? Все телевидение посвящено реальности. Но специализация реалити-шоу — частная жизнь. Если новости формируют, мифологизируют те или другие нужды общественной жизни, а спорт актуализирует инстинкт состязания, борьбы, то реалити-шоу обращены к частной жизни человека. Первое в России реалити-шоу «За стеклом» строилось на механизмах подглядывания. Говорят, что реалити-шоу смотрят, чтобы подглядывать, что

это одна из форм вуайеризма. На самом деле не совсем так: никто не будет смотреть реалити-шоу лишь для того, чтобы удовлетворить инстинкт подглядывания. Среди телевизионной аудитории не много людей, которые всерьез этим озабочены. Почему люди смотрят реалити-шоу? Они обнаруживают перед собой жизнь. Частную жизнь других людей. «Дом-2» — это энциклопедия знакомств, энциклопедия ухаживания, флирта, энциклопедия частной жизни молодежи. Все это формирует определенный стиль поведения. При советской власти существовала система: если ты девушку приглашаешь в кино, то это что-то значит, если ты ее приглашаешь домой, то это означает уже что-то другое. За последние десятилетия все немножко смешалось, изменились поведенческие модели, знаковые системы. К тому же механизмы ухаживания стали виртуальными.

Д.Дондурей. Вы хотите сказать, что производите обучающие программы?

А.Дулерайн. Именно поэтому «Дом-2» невероятно популярен среди молодежи. Если угодно, это зеркало жизни. И там нет цензуры.

Дмитрий Троицкий. Молодежи нужна референтная группа, ей необходимо с кем-то себя ассоциировать, на кого-то быть похожим, с кого-то брать пример в том, как одеваться, краситься. Как ходить на свидания.

«Дом-2»

Д.Дондурей. Кстати, современное российское кино этих образцов не дает.

Д.Троицкий. Сегодняшние сериалы и кино не дают нам ощущения настоящей всамделишной реальности, в которой мы находимся. Не дают ощущения сиюминутной жизни с ее влагой, вкусом, запахом, атмосферой. Там другая технология. Реалити-шоу — это квинтэссенция телевидения. Что есть телевидение? Мы видим нечто, синхронно происходящее здесь и сейчас, на расстоянии. Это не то же самое, что кино или сериал. Реальность реалити-шоу — сиюминутная, не вечная, она и не претендует на вечность. Здесь по большому счету нет никакого серьезного драматургического каркаса, нет системы архетипов, которые давали бы возможность бесконечного самовоспроизводства, повторения. Реалити-шоу, показанное, например, через год, работать не будет.

Д.Дондурей. Повторенное, оно не будет восприниматься.

Д.Троицкий. А хороший сериал или хорошее кино можно повторять до бесконечности. Ведь там заложены архетипические конструкции. Кино хочет подражать реальности, а мы стремимся создать реальность – или ее модель – *для подражания*.

Д.Дондурей. В реалити-шоу есть сверхдостоверность и отсутствуют привычные мифологические структуры, авторское стороннее осмысление, контроль, которые всегда есть в сериалах, в кино и т.д. Тут никто не учит чужие слова. Тут нет «реальных инсценировок», точнее, подстав, которые используются в иных телепроектах.

Д.Троицкий. В режиме реального времени такие инсценировки не так-то просто провернуть. Они здесь и не нужны. Ни у кого не должно быть иллюзий, что героев реалити-шоу куда-то посадили, заперли, включили камеры и дальше гонят пленку. Тут другая технология, в основе которой лежит принцип охоты. Только так: охотиться на зверя, гнать зверя, но не трогать его руками. Мы создаем для каждого участника систему обстоятельств, тем самым в определенной мере манипулируем им, оказываем воздействие, в результате которо-

го и происходит то или иное драматургическое движение. Но мы не берем его как актера и не говорим ему: «Скажи это нежнее» или «А теперь ударь его». Саша верно сказал, что в «Доме-2» обнаруживается механизм ухаживания. Есть традиция американского dating show. У нас тоже были такие программы — шоу знакомств. Но почему они не срабатывали, казались искусственными? Потому что в них не было предельности. Если бы шоу знакомств заканчивалось тем, что с девушкой и выбранным ею парнем происходило нечто натуральное, тогда во все это можно было бы поверить. Необходимы доказательства. В «Доме-2» важны не только создание, развитие и кризис отношений, но доказательства, реальные свидетельства этих отношений. Это реальная реальность, данная нам в самом натуральном выражении.

Д.Дондурей. Реалити-шоу — самый телевизионный жанр. У него масса преимуществ перед другими. В чем успех ваших реалити-шоу — в сравнении с другими подобными проектами?

А.Дулерайн. Канал ТНТ поздно пришел на рынок — в тот момент, когда многие профессиональные ниши были уже заняты. Ниша реалити-шоу оказалась свободной по разным причинам. Этот жанр часто воспринимают поверхностно. Кажется, что сделать его очень просто. К тому же, действительно, есть огромное количество технологических тонкостей и секретов, которые и позволяют достичь высокого рейтинга.

«Дом-2»

Д.Дондурей. Какой он у вас?

А.Дулерайн. По женской аудитории — от пятнадцати до двадцати пяти лет — мы номер один, до десяти процентов. И рейтинги растут. «Дому» — скоро год. Мы несколько раз его продлевали. И оснований останавливать его нет.

Д.Дондурей. А вы фокус-группы проводили? Ведь востребованным может оказаться совсем не то, на что сделана ставка. Например, вдруг у вас там фантастический эротизм, которого нет на других каналах. Или, скажем, психоаналитика. У нас же в стране нет серьезных психоаналитических программ на телевидении. Кстати, можно сказать, что Ксения Собчак выступает в «Доме-2» в качестве психотерапевта.

А.Дулерайн. «Дом» — точно не эротика. Ее там нет. Более того, эротика, как это ни странно, неинтересна. Она привлекает очень небольшое число зрителей. Если вы посмотрите программу телепередач, вы не найдете там эротических программ ни на одном канале, кроме тех, очень немногих, что идут поздно ночью.

Д.Троицкий. Вы удивитесь, но причина успеха реалити-шоу часто совпадает с причиной успеха сериалов и фильмов. Механизм реалити-шоу — тот же, что используется в фикшн-проектах. Все дело в героях, которых зритель полюбил, которым он может сопереживать, которые находятся в развитии. И это всегда развитие личности. Реалити-шоу дает совершенно другую — поразительную — меру идентификации зрителей с персонажами. Я, к примеру, люблю сериал «Секс в большом городе», мне нравятся эти девушки. Но все равно понимаешь, что они ненастоящие, подставные, а главное, что это было снято когда-то, а не сейчас. Развитие темы в реальном времени — вот что притягивает в реалити-шоу. У нас, например, были проекты, в конце которых, с точки зрения драматургии, уже ничего не происходит, а рейтинг все равно растет — действует близость финала. На самом деле драматургия есть. С одной стороны,

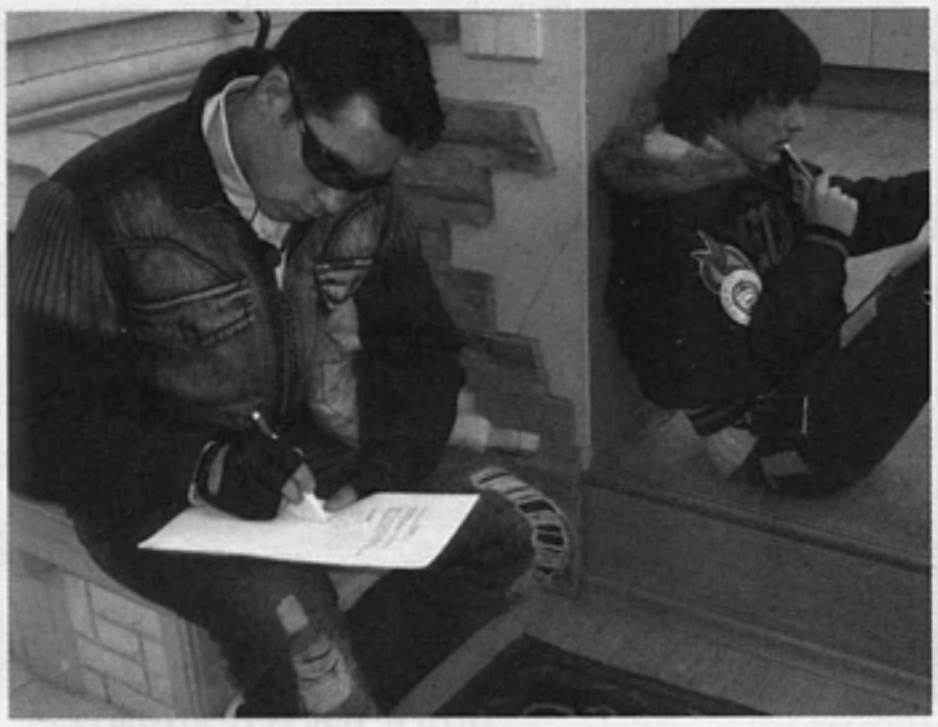
интересно, кто же из трех оставшихся героев получит миллион. С другой стороны, зритель успел так сблизиться, так породниться с героями, что ему просто интересно за ними наблюдать, даже если они ничего не делают, ничего не говорят, а просто сидят в разных углах и нервно курят.

Д.Дондурей. Но что важнее — психологическая ситуация и соучастие в происходящем или сюжет с выигрышем и авантюрная интрига?

А.Дулерайн. В «Доме-2» большого приза нет. А в реалити-шоу «Большой брат», которое стартовало на ТНТ 10 мая, приз будет более важен. Это связано с сюжетом. В каждом реалити-шоу, будь то «Дом», «Голод», «Тринадцать негритят» или «Большой брат», ситуация по-своему меняется. Есть шоу, где именно приз обеспечивает процесс и является мотором действия. В других, например, в «Доме-2», действует не приз, а психологический климат, правилами игры не обусловленный.

Д.Дондурей. Кстати, участники «Дома-2» почти не говорят о призе.

Р.Петренко. В «Голоде» все хотят приз, и по разным причинам: у кого-то мама болеет, а кто-то просто хочет купить «Порше» и на нем отправиться в путешествие по миру. Герои «Голода» выдернуты из жизни, но они несут с собой всю свою заданность. Например, в прошлом «Голоде» победителем стал Саша, бывший спецназовец, он считал, что в жизни ему ничего не светит. Но он выиграл и сейчас учится во ВГИКе, заново строит свою жизнь. Почти как Мартин Иден. Очень похожая история. Этот молодой человек, очень симпатичный, рассказывал: «Когда я пришел из армии, девчонки ко мне подходили, назначали свидания. А я всегда отказывался, потому что понимал, что у меня просто не хватает денег на то, чтобы куда-то с девушкой сходить. После армии я два года ни с кем не встречался». Чем не история Мартина Идена, у которого была примерно такая же ситуация — он расстался с любимой девушкой, потому что был беден. А потом решил во что бы то ни стало доказать, что он лучше. И ему это удалось.



«Дом-2»

Д.Троицкий. Если сравнивать «Дом-2» с кино, то наш проект близок к «мылу», к «соуп». «Соуп» — это всегда про любовь, про отношения, которые складываются и разрушаются. Но если это и «мыло», то имеющее прямое отношение к реальности. Представьте себе: вы создали искусственный водоем, построили бассейн и посадили туда растения, запустили рыбок. А дальше вдруг увидели, что там зародилась своя, реальная жизнь, там уже плавают акулы и пираньи, и все это само собой происходит, и вы уже в принципе не нужны. Примерно то же самое произошло с «Домом».

Д.Дондурей. В чем принципиальное отличие ваших реалити-шоу от «Фабрики звезд» и «Последнего героя»?

Д.Троицкий. В объеме. «Дом-2» мы показываем каждый день в девять часов вечера. Никто в мире не производит такое количество часов реалити-шоу.

Д.Дондурей. Вы вступили в соревнование с «Санта-Барбарой»?

Д.Троицкий. Да. «Дом-2» — фактически центральное шоу канала. Оно стоит в ядре прайм-тайма, а «Фабрика звезд» стоит как late night. У «Фабрики звезд» есть имиджевая функция. Это молодежное шоу Первого канала, это часть большой игры канала в области шоу-бизнеса. Естественно, что самым рейтинговым моментом на «Фабрике» оказывается пятничный концерт, а не отрывочные включения. Те моменты, когда герои просто живут в доме, на рейтинг

не сильно влияют. Если вы, например, приходите на работу, вряд ли вы там будете заводить роман или заниматься тем, к чему ваше рабочее место не располагает. Соответственно, вы в своих действиях уже ограничены, вы уже в сюжете, в игре. Так же и на «Фабрике» — молодые люди приходят делать карьеру в шоу-бизнесе.

Д.Дондурей. То есть там другие условия?

Д.Троицкий. Нет, это не условия, условия-то схожие, они тоже живут в доме и могут делать там что угодно. Но они пришли туда не для того, чтобы завязывать и развивать человеческие отношения. Это игра на выбывание.

Д.Дондурей. Но ведь так во всех реалити-шоу. Выбывание — важная игровая приманка. Кроме того, оно зависит еще и от голосования зрителей, которые таким образом вовлекаются в игру.

Д.Троицкий. Реалити-шоу — это мейнстримный продукт, но с тематическим и содержательным объемом. В реалити-шоу про музыкантов, делающих карьеру, смыслового объема не может быть — по определению.

Д.Дондурей. У них — профессиональная цель. Она сильно детерминирует: все участники хотят стать эстрадными звездами и понравиться Алле Пугачевой.

Д.Троицкий. В отличие от «Фабрики», в «Последнем герое» есть объем, потому что любое шоу выживания предполагает предельную натуральную ситуацию. Такая «натурализация» свойственна кино. Это как бы боевик. В «Последнем герое» иная структура изложения, чем в «Фабрике» и в «Доме». Я бы назвал его реалити-сериалом, который смотрят раз в неделю. И по монтажу, и по драматургии каждая серия «Последнего героя» больше похожа на фильм, чем на «мыло».

Д.Дондурей. Из-за того что его крутят не каждый день, а раз в неделю, формируется и другая система психологического подключения.

Д.Троицкий. В «Герое» другой язык. Они не показывают непрерывное, последовательное действие, а дают интервью, комментарии, разного рода рефлексии участников.

А.Дулерайн. «Дом-2» — о частной жизни. «Фабрика звезд» — о шоу-бизнесе. «Последний герой» — это приключения.

Евгений Гусятинский. Поэтому с участниками «Фабрики звезд» и «Последнего героя» трудно себя ассоциировать. Ведь они — артисты, звезды. Совсем другое дело — «Дом-2». Смотришь и понимаешь, что тоже можешь туда прийти.

А.Дулерайн. Это очень важный момент.

Е.Гусятинский. Мир шоу-бизнеса, частью которого являются «Фабрика» и «Герой», создает непреодолимую дистанцию между героями и зрителями. Отсюда и понижение «фактора реальности».

Д.Дондурей. Не случайно «Последний герой» тоже перешел на звезд телевидения и шоу-бизнеса.

А.Дулерайн. А герои «Дома-2» — это его зрители.

Е.Гусятинский. Да, создается ощущение, что здесь героем может стать каждый.

А.Дулерайн. И становится.

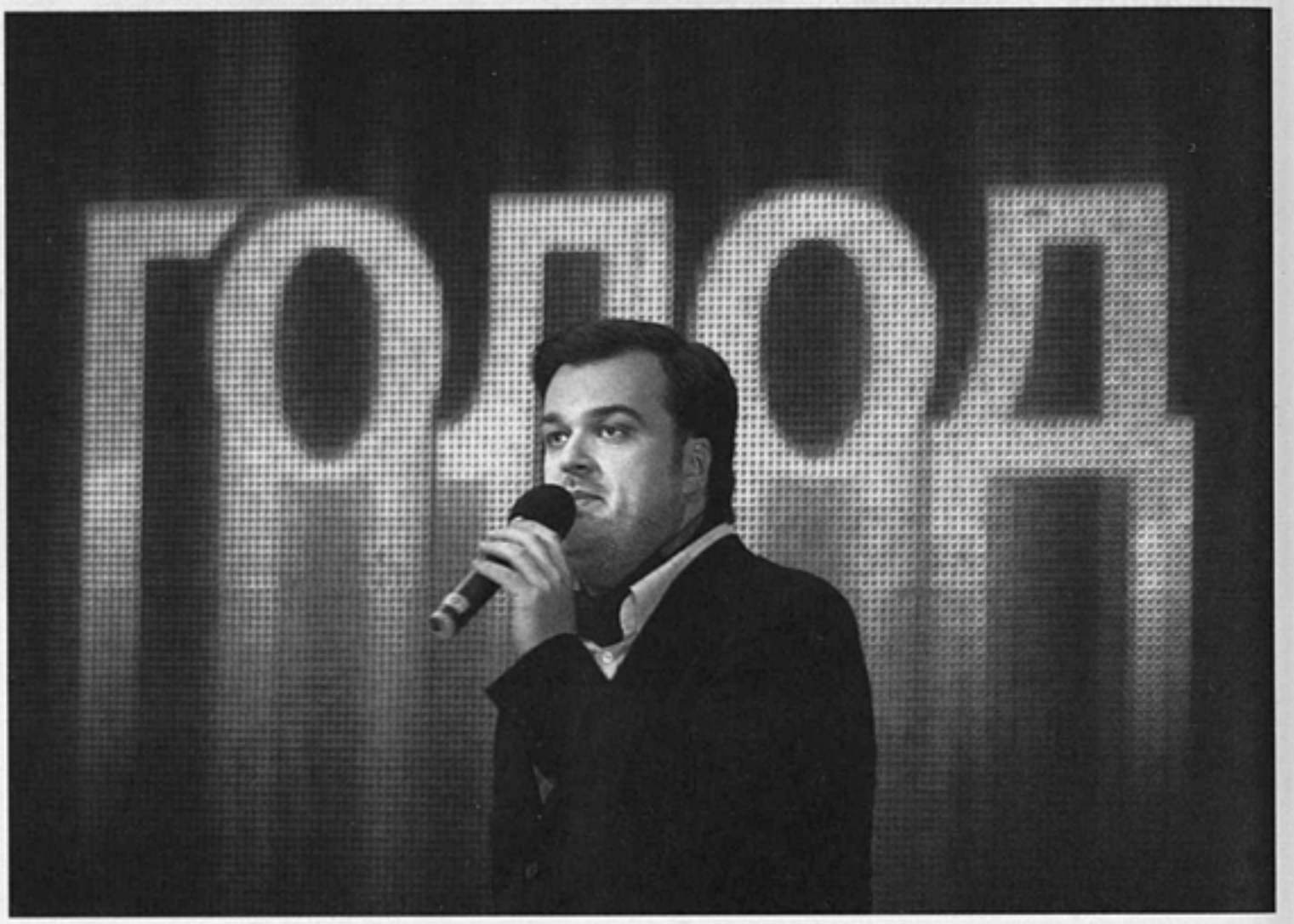
Е.Гусятинский. Похоже на дом открытых дверей. Без замочных скважин. В «Доме-2» незачем подглядывать. Участники, что хорошо, не дают на то повода. Подглядывание, к слову, исключает соучастие. Стадия подглядывания, предполагающая, что герои усердно работают на камеру, занимаясь деланным, напускным эпатажем, отработана и преодолена еще в «За стеклом», «пионере» жанра.

Д.Троицкий. Жанр реалити-шоу был открыт не так давно, в 1999 году. Голландец Ян Демол сделал «Большого брата». Он пришел со своей идеей на свое телевидение, предложил ее, а ему сказали: «Вы что, с ума сошли? Чего смотреть-то там будем?» Пришлось инвестировать собственные деньги, работать на свой страх и риск. И первое же шоу стало хитом. Ян Демол не столько предложил подглядывать в замочную скважину, в чужие окна (хотя в Амстердаме, что удивительно и не случайно, окна в жилых домах часто открыты, там нет занавесок; туристы в них заглядывают, а жители домов любят себя экспонировать), сколько предложил принципиально новую концепцию ТВ. Он

предложил интерактивное телевидение, в котором зритель участвует на правах героя.

Е.Гусятинский. Как в таком случае проходит кастинг и есть ли у вас какие-то критерии отбора участников? Потому что если планка максимально занижена, то прийти туда может, кажется, любой. Или нет? Все-таки чем вы руководствуетесь?

Д.Троицкий. Ощущение, что участником «Дома-2» может стать каждый, — большой комплимент для нашей кастинг-службы. Потому что это говорит о том, что вы реагируете на типизацию. То есть: «Я же знаю таких девчонок, их во дворе полно». Типизация — это то, над чем мы работаем. Мы ищем различных узнаваемых героев. Дело в том, что в «Доме-2» помимо системы выбывания есть еще и постоянный приток новых людей. Но при этом шоу все равно держится на тех невыбывающих пяти-семи участниках, которые пришли на проект самыми первыми. У нас очень жесткий отбор. Типичность — одно из условий. Учитывается много разных уровней: личностный, психологический, внешний, физиологический. Например, людей с плохой дикцией и явными дефектами речи не берут. Но какой главный критерий? Все участники



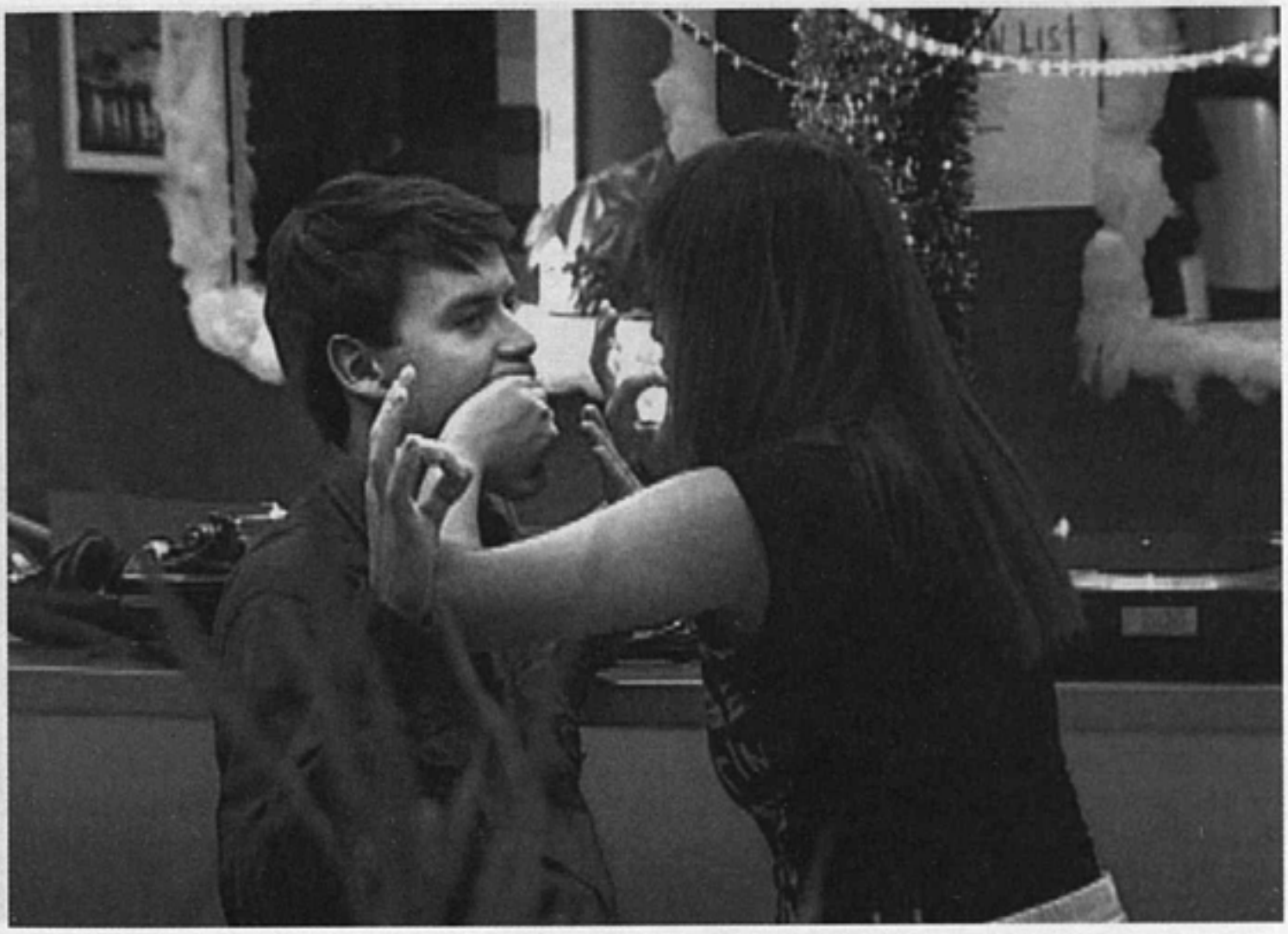
«Голод»

почти всех реалити-шоу — люди в диапазоне от восемнадцати до тридцати лет. Мы ищем людей, которые являются, как бы сказать, почти-уже-личностями. Почему нам нужны не личности, а почти-уже-личности? Потому что превращение почти-уже-личности в личность должно происходить на глазах у телезрителей. Это самое интересное: «чуть-чуть недозрел, но еще и не перезрел». Опыт «Голода» показал, что наиболее интересными героями оказываются люди, готовые путешествовать. Еще один важный фактор — это группа. У группы должна быть динамика. Мы подбираем людей так, чтобы в различных комбинациях они действовали по-разному.

Е.Гусятинский. В связи с этим стоит вернуться к программе «За стеклом». Я помню разговоры о том, что прийти на такой проект могли только люди, перенесшие серьезные душевные травмы, с кучей личных проблем и комплексов. Говорили, что жизнь «за стеклом», весь этот эксгибиционизм становятся для них как бы терапией, курсом лечения, попыткой раскрепощения. В общем, феномен первого на российском телевидении реалити-шоу был интерпретирован в терминах дурного психоанализа. Диагноз был следующий: те, кто «за стеклом», — несчастные пациенты. Уже тогда хотелось спросить: а кто же в таком

случае те, кто на них, якобы больных, смотрит? Сочувствующие наблюдатели или такие же, но еще большие, пациенты? На поверку кто тут больной, а кто — нормальный, кто — субъект, а кто — объект и кто на кого смотрит (то есть кто от кого зависит) — не разобрать. Чем была обусловлена такая общественная — крайне негативная и пренебрежительная — реакция? Вряд ли тем, что герои изредка матерились или справляли естественные нужды (которые если и были показаны, то с купюрами). Дело, скорее, в том, что «застекольщики» ничем особенным не занимались или, другими словами, занимались тем, чем занимаются все. Вот это «ничего особенного» и сыграло решающую роль. Именно радикальная схожесть с другими оказалась невыносимой. Всех страшно покоробила мысль, что в каком-то сегменте существования мы такие же, как они. Никому не понравилось ощущение, что в определенной точке все становятся одинаковыми. В результате мы возмутились и испугались, восприняв сверхбанальность «За стеклом» как личное оскорбление, как покушение на наше приватное пространство, такое «уникальное и неповторимое». И в ход пошли привычные оборонительные приемы типа обвинений в порнографии, аморальности и т.д.

В пространстве реалити-шоу изначально устанавливается даже не тожде-



«Голод»

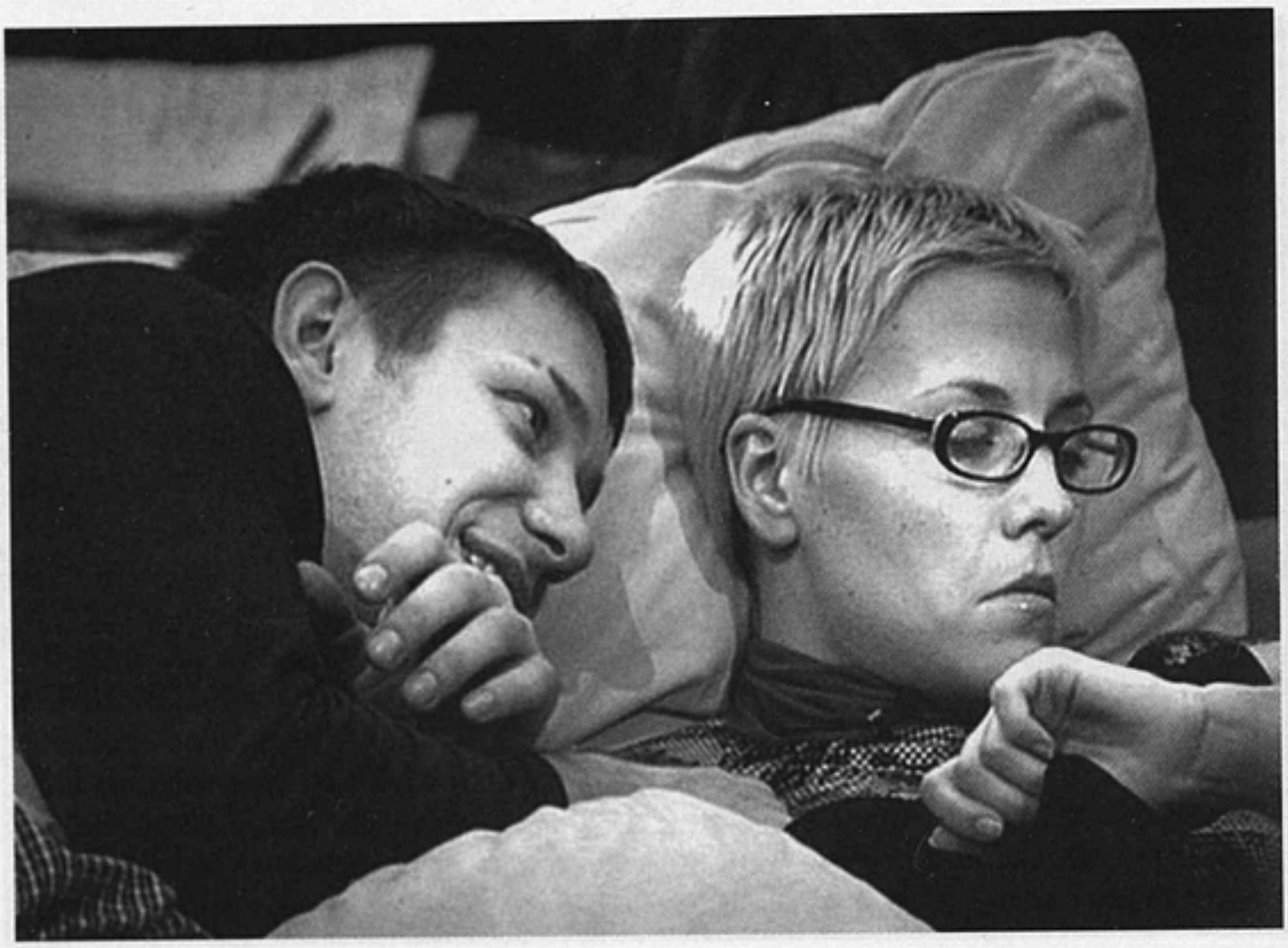
ство, а феноменальная общность между героями и зрителями, общность более сильная и действенная, чем любая частная идентификация. Но именно к такой общности, к такому сосуществованию мы, если взять «За стеклом», оказались не готовыми.

Д.Дондурей. У вас есть психологические разработки? Психологи у вас работают?

Д.Троицкий. Безусловно. В обязательном порядке все участники проходят собеседование с психологом, что позволяет нам отсеять психически нездоровых. Профессионалы работают и во время шоу, когда могут сложиться разные ситуации, и во избежание психологических травм мы приглашаем специалистов. Пока — тьфу-тьфу — ничего такого не произошло.

Д.Дондурей. Мне показалось, что «Голод» — больше кино, чем реалити-шоу. «Голод» и по кастингу, и по картинке, и по монтажу, и по звуку выглядит более выигрышным, чем «Дом-2». Там более высокий уровень художественной обработки материала. Я говорю в первую очередь о визуальном факторе, о том, как сделаны образы, как организованы уличные истории, в которые попадают участники.

Д.Троицкий. «Голод» в три раза дороже, чем «Дом».
А.Дулерайн. Это разные «фильмы». Тема «Голода» — наши без денег за границей. Сейчас многие россияне едут на Запад. Как адаптироваться к чужой жизни — важнейшая тема для многих молодых людей. «Голод» — более сюжетная история. К тому же она ограничена во времени. «Дом-2» более статичен, он как ландшафт. Если «Голод» — это дорога, то «Дом-2» — это поле.
Д.Троицкий. Есть еще огромная разница в настроении и в тональности. Тональность и жанр «Голода» — драма, она основана на испытаниях. А «Дом-2» — мелодрама с элементами комедии, что-то такое розовое, воздушное, легкое, как суфле. Изначально в «Доме» нет социума. И нет такой суперсоциальной категории, как деньги. До последнего времени там не было встречи с настоящим временем. То есть «Дом» — это райский сад.
Д.Дондурей. Социальность оттуда выкачана?
Д.Троицкий. Да. Но социальность будет туда постепенно проникать. Чем ближе момент, когда героям придется покинуть райский сад, тем больше они начнут думать о том, что с ними будет дальше. Интересно, что зрители, которые смотрят «Голод» и «Дом», редко пересекаются.



«Голод»

Д.Дондурей. А у вас были исследования вашей аудитории?
Д.Троицкий. Конечно. Аудитория «Голода», условно говоря, более интеллектуальная, более серьезная. Она считает, что «Дом-2» — это шоу для других, не таких умных и продвинутых, как они. Аудитория «Дома» — девочки от пятнадцати до двадцати пяти. У них другие потребности. Их «Голод», возможно, слишком «грузит». Такова потребительская разница.

«Голод» — первое российское реалити-шоу, снятое за границей, за исключением «Последнего героя». Но острова из «Героя» — это немножко нереальное пространство. «Голод» — авантюрный социальный опыт. Мы провезли участников в Берлин с завязанными глазами, и они действительно не знали, где окажутся. Более того, нам удалось удержать в тайне все подробности этого большого проекта. Когда в Останкино узнали, что шоу снимается в Берлине, все сильно удивились. Не менее сильно удивилась и немецкая пресса, которая также об этом ничего не знала. Двенадцать русских, которых морят голодом в центре Берлина, — подарок для любого таблоида. Информация о «Голоде» появилась в крупнейших немецких газетах на первых полосах, на мониторах в вагонах метро. И пошло-поехало. Я лично видел журналистов с камерами, ко-

торые толпились вокруг завода, где снималось шоу. Очень удивился и посол России в Германии. Возникли трудности недопонимания. Нужно было срочно придать нашему проекту успокаивающую трактовку. Мы провели пресс-конференцию, скандал погасили, объяснили, в чем история и что герои на самом деле не голодают. Это был очень опасный, рискованный шаг, после которого интерес к «Голоду» мог уменьшиться. Лондонская «Таймс» назвала «Голод» телевидением дурного вкуса. То же самое напечатали в Лос-Анджелесе. Колоссальный промоушн был сделан из ничего.

Д.Дондурей. Не было предложений купить ваш проект?

Д.Троицкий. Мы уже реализуем его для других стран. Продаем наш формат.

Д.Дондурей. «Голод» — ваше «ноу-хау»?

Д.Троицкий. Да.

А.Дулерайн. ТНТ — чуть ли не единственный российский канал, где импортируют, а не экспортируют реалити-шоу.

Д.Троицкий. Оказалось, что можно создавать конкурентоспособные идеи и концепты.

А.Дулерайн. «Голод» — уникальный в своем роде эксперимент. Такого ведь еще не было. На протяжении трех месяцев группа молодых россиян сталкивается с европейским обществом. Ни один документальный фильм, ни один художественный фильм не покажет этот контакт столь подробно: вот русские работают на радиостанции в Германии, вот они моют пол, вот танцуют в ночном клубе. На мой взгляд, это очень ценный материал.

Д.Троицкий. Большинство участников «Голода» никогда не были за границей.

А.Дулерайн. Когда героев «Голода» первый раз выпустили из дома и вывезли в город, их высадили у памятника Солдату-освободителю в Трептов-парке, где есть надпись на русском языке. Они решили, что попали в Минск. Это была сильная сцена. Я уверен, что массовый зритель довольно умен и совсем не прост. Он не будет смотреть то, что ему не нужно. На мой взгляд, очень наивно говорить, что молодой зритель чего-то там «хавает». Если он что-то смотрит, значит, ему какой-то витамин необходим. И это правило, я абсолютно уверен, не имеет исключений. Не бывает такого, чтобы потреблялось нечто бессмысленное. В «Голоде» самое интересное то, как наши люди воспринимают Запад.

Д.Дондурей. Есть одна очень важная проблема. Вы все-таки авторы, демиурги. Вы выбираете формат, тематическую зону и задаете содержательно-смысловые границы. Я согласен, что реалити-шоу будет активно развиваться. Но хочу обратить ваше внимание на то, что у этого формата есть множество продуктивных символических функций, которые вы не очень используете. Например, можно было бы сталкивать представителей разных социальных сообществ. Я знаю, на Западе есть такие реалити-шоу. Скажем, посадить американского спецназовца рядом с молодым нью-йоркским интеллектуалом (это пример из практики американского телевидения). Благодаря наблюдению за отношениями между людьми, живущими на разных планетах, зрители обучались толерантности, изживали разные социальные фобии. Я хочу сказать, что в рамках реалити-шоу вы можете ставить серьезные социальные задачи. У вас огромные ресурсы и гигантские возможности. Вы можете в людях формировать базовые социальные ориентиры. Вы можете возмещать то, чего не делают игровые российские сериалы, большие федеральные каналы. Просто они не умеют этого делать, не хотят. Мой призыв к вам — больше социальности, больше психоаналитики!

А.Дулерайн. То, о чем вы говорите, происходит в «Голоде» и в «Доме-2».

Д.Дондурей. Ну, в «Доме-2» не очень.

А.Дулерайн. Я вас уверяю, «Дом-2» — дайджест навыков совместной жизни. Там ставятся, решаются, обсуждаются сложнейшие проблемы. Я еще раз повторю: массовый зритель не потребляет то, что не приносит ему пользы. У нас, кстати, в планах есть реалити-шоу, действие которого будет происходить в доме, поделенном на три части. В одной будут жить бедные, в другой — очень богатые, а в середине — так называемый средний класс. И все они станут активно взаимодействовать друг с другом.

Д.Троицкий. Я думаю, что Даниил Борисович сказал очень важную вещь. Но в России, в отличие от западных стран, есть проблема с социальной дифференциацией. Западное общество очень четко структурировано. Там есть классы, устойчивые социальные группы. Поэтому им проще формировать общественные ценности.

Д.Дондурей. Там есть понятие «страта».

Д.Троицкий. А наше общество совершенно неструктурировано. У нас действуют либо возрастные, либо национальные разграничения. Посадить чеченца и русского в реалити-шоу можно, но очень рискованно. С такими сюжетами в России пока нельзя работать в лоб. То же самое и с толерантностью. Символические ходы, которые к ней приведут, очевидны. Но надо ли их совершать в данный момент так прямо?

Д.Дондурей. Наше общество очень нуждается в этом. В пропаганде правильного, морального образа жизни и поведения.

Д.Троицкий. Да, нуждается, но для нашего общества идея толерантности — горькая пилюля. Ее надо в сладкой упаковке подавать. Кстати, вы очень точно подметили психотерапевтическую роль Ксении Собчак. Но психоанализ, психотерапия у нас пока не прижились. Они не стали доступной нормой. Поэтому их тоже следует вводить постепенно.

Е.Гусятинский. Кстати, то же «За стеклом» невольно обернулось очень показательным тестом на толерантность (а также на высокомерность). Всех, повторю, оскорбило то, что нам не показали ничего сверхъестественного, экстраординарного. Все ужаснулись, оттого что участники не являлись радикально Другими. Напротив, герои предъявили, может, и пугающую, но неотменимую норму. Если бы «за стекло» посадили очевидных фриков и маргиналов (к счастью, до этого пока никто не додумался), общественная реакция, возможно, не была бы такой бурной и озлобленной. Все это к вопросу о том, что реалити-шоу — это эксперимент не только над его участниками, но и в гораздо большей степени над зрителями.

А.Дулерайн. В Англии сейчас идет шоу «Путеводитель». Там группа добровольцев подвергается пыткам, которые американцы применяли в Гуантанамо. Я видел одну серию. Зрелище, конечно, шокирующее.

Д.Троицкий. Их пытают, но в любой момент они могут сказать: «Хватит!» И вот нам показывают героя, который говорит: «Всё. Хватит». И дальше дают два интервью с ним: до проекта и после него. До участия в проекте он говорил: «Все правильно. Нужно их мучить». А после — прямо противоположное: «Нет. Такого нельзя делать ни с кем». Лечат ли подобные программы? Да. Думаю, что было бы правильно сделать и в России такого типа шоу.

Д.Дондурей. Насилия все-таки не надо. Вы прекрасно понимаете, что в Англии нет такого количества телепрограмм с культом насилия, как в России. Насилие у них — одно из жанровых наполнений. А на нашем телевидении оно стало тотальным, присутствующим всюду.

Д.Троицкий. Поэтому мы и стараемся в своих продуктах продвигать любовь. А насилие оставляем сериалам.

Д.Дондурей. Я призываю вас усложнить социально-культурные задачи, в которых наша страна невероятно нуждается.

Д.Троицкий. Они обязательно вскоре усложнятся. Приведу в пример «Большого брата». Россия — двадцать шестая страна в мире, где официально лицензировали этот проект. В «Большом брате» будут продвигаться многие социальные идеи. Это шоу связано с романом Оруэлла «1984». Мы собрали очень разных героев — по характеру, стилю жизни, темпераменту, интеллекту. В первом сезоне «Большого брата» группа людей находится в замкнутом пространстве, что создает колоссальное напряжение в отношениях между участниками. Перед ними стоит простая и одновременно сложная задача — сто дней прожить вместе. Плюс нужно повиноваться Большому брату, беспрекословно исполнять его приказания. Это шоу о том, как человек становится сильнее.

Д.Дондурей. Я с большой опаской отношусь к основному тренду российского кино и телевидения, тоже связанного с тем, что ты должен быть сильным — не умом, а телом. Формируется военное восприятие действительности. Нам, наоборот, не хватает проектных позитивных моделей, обращенных к креативу и интеллекту. Мне кажется, основная драма страны заключается в том, что у людей создалось и укрепилось впечатление, что они живут в ситуации тотального, всепоглощающего кризиса. В то время как они уже пятнадцать лет живут в ситуации тихой, мирной революции, предоставляющей гигантские возможности, каких в России никогда не было. То есть гигантские возможности у нас интерпретированы как невероятная драма, как трагедия, кризис и ужас. Вся элита с этим согласна — и политическая, и творческая, и экономическая. Речь идет об абсолютной неадекватности в восприятии реальности. Проблема еще и в том, что наши телеканалы покупают шоу, такие, например, как «Слабое звено», основанные на западной картине мира, к которой наш зритель не совсем адаптирован. В Америке, как известно, в любой ситуации, даже тогда, когда ты оказываешься «слабым звеном» и тебя вышибают из игры, принято говорить fine. И этот механизм дает психологическую

«Голод»

разрядку. У нас же принято и даже почетно всегда говорить о том, как мы гадко, отвратительно, чудовищно живем. Помещенные в неправильный контекст, шоу вроде «Слабого звена» только усугубляют такую точку зрения. К чему я все это говорю? У телевидения и, в частности, у реалити-шоу есть большие возможности выправить эту ситуацию. К тому же основным материалом реалити-шоу являются межличностные психологические отношения. Вот эти ресурсы есть и в «Большом брате». Что такое в конце концов «Большой брат»? Это, действительно, некоторое противостояние внешнему насилию. У вас есть все шансы использовать реалити-шоу для строительства позитивных поведенческих моделей.

Д.Троицкий. В ближайшем будущем на ТНТ появится много новых проектов, и, возможно, позитивное моделирование реальности станет более выпуклым и очевидным для зрителей. Мы все-таки производим развлечение, но стараемся делать его со смыслом. Помимо «Большого брата» мы купили очень интересное реалити-шоу «Апрейнтис». Оно имело огромный успех в Америке, где ведущим был Доналд Трамп. Сперва мы хотели назвать его «Правая рука олигарха». Сейчас появилось название «Управляющий». Это будет первое в

России шоу, рассказывающее о бизнесе, о бизнесменах. О деньгах. О том, что деньги не есть зло, а предприниматели — не враги народа. Ведь у населения представление о бизнесе довольно извращенное. И оно сформировано нашими СМИ.

Д.Дондурей. Сериалами в том числе.

Д.Троицкий. Да. Сделать на эту тему популярное шоу нам предстоит впервые. Кроме того, у нас в планах реалити-шоу «Обмен женами» — хит британского ТВ, получивший премию «Эмми». Сюжет следующий: жена из одной семьи, допустим, из семьи спецназовца соглашается провести десять дней в другой семье, допустим, в семье московского интеллектуала. Или наоборот. Они меняются местами. Каждая жена, покидая свою семью, оставляет подробную инструкцию, где в деталях изложено, как в ее доме устроен быт. Первые пять дней жена московского интеллектуала, пришедшая в семью спецназовца, старается жить по этой инструкции. Но постепенно нарушает правила, вносит в них коррективы, изменения. Через десять дней, обменявшись опытом, две семьи встречаются за круглым столом. Вот это шоу способно сформулировать крайне продуктивное социальное высказывание.

А.Дулерайн. Я помню серию в «Доме-2», где парень двадцати трех лет практически со слезами на глазах говорил: «Боже мой, у меня никогда такого не было. Девчонки меня бросали, и я спокойно к этому относился. А тут я ее люблю». Я вижу влюбленного молодого человека, который плачет настоящими слезами. На мой взгляд, это социально полезно и несет абсолютный позитив.

Д.Дондурей. А как и чем вы завлекаете аудиторию?

А.Дулерайн. Самый опасный период при запуске реалити-шоу — первые десять дней. Потому что зрители видят новых героев, они их еще не знают. Им только предстоит познакомиться. Как преодолеть этот барьер? Здесь очень важна реклама. И поэтому мы очень активно и агрессивно рекламируем свои реалити-шоу.

Д.Дондурей. А персонажи? Попадают ли они в другие программы? Отслеживаете ли вы их судьбу после завершения того или иного проекта?

А.Дулерайн. Да. У нас есть фильм «Жизнь после «Голода». Некоторые персонажи реалити-шоу участвуют в других программах, но это не влияет на наш рейтинг. Для «Дома-2» мы придумали рекламный ход в духе сезонных продаж. Была «Зимовка». Сейчас «Первая весна». Нам надо дать зрителям «чувство нового». При этом «Дом-2» не меняется. Герои «Дома-2» узнаваемы. Поэтому мы и вывешиваем их портреты на рекламных щитах. Раньше это были абстрактные силуэты юношей и девушек, сексуально привлекательных. Сейчас это реальные живые люди — непосредственные участники наших проектов.

Литературная запись Е.Гусятинского

КСЕНИЯ СОБЧАК:

«Я должна быть объективной»

Ксения Собчак

— Ксения, я про вас столько всего читала, что теперь просто боюсь вас...

— Да? И правильно делаете. Я иногда могу даже кусаться! Не секрет, что я очень часто бросаюсь на людей.

— Нет, вот этого я меньше всего боюсь.

— А, так вы боитесь моей репутации, а я-то на нее столько работала. Знаете, мне недавно одна женщина рассказала: «Ксения, мне очень нравится ваша программа «Дом», и вот я приехала в Нахабино, походила вокруг домика, где идут съемки. Но не зашла». Я ее спросила: «А почему?» Она говорит: «Мне все сказали — ни в коем случае не делайте этого, Ксения такой человек, она вам такое может устроить...» Ну, несчастная женщина испугалась и уехала назад в Москву...

— Почему вы выбрали из многих предложений роль ведущей в реалити-шоу «Дом»?

— На тот момент я только окончила институт, и мне это предложение по-

«Дом-2»

казалось интересным. Кстати, это было первое серьезное предложение. До того мне предлагали либо вести попсовые музыкальные программы, либо еще какую-то ерунду. А «Дом» — это большой и серьезный проект, рассчитанный на долгое время. Это каждодневная работа. И я согласилась.

— *На ТНТ многие шоу балансируют на грани пошлости...*

— Я скажу так. Просматривая по телевизору «Дом-2», я понимаю — есть эпизоды и пошловатые, и даже вульгарные, но меня радует, что они всегда происходят без моего присутствия. Когда я в кадре, этого удается избежать... Я в жизни руководствуюсь правилом: никогда не нужно опускаться на уровень ниже собственного, с кем бы ты ни общался. Нужно всегда поднимать собеседника до себя. А с другой стороны, не должно быть высокомерия, не должно быть ощущения, что ты умнее кого-то, что ты — королева, которая сошла с небес. Нужно общаться с людьми так, чтобы они хотели общаться с тобой на твоем уровне. Для меня важно — в частности, на этом проекте — людей подтягивать за собой. И мне нравится, что когда я исправляю у ребят какие-то ошибки в говоре, они перестают их делать, перестают неправильно говорить. Я завожу их на какие-то темы, и они начинают их потом между собой обсуждать. Меня это радует. Я считаю, что человек должен стремиться взять от другого все самое лучшее. Я и сама так делаю. Предпочитаю общаться с людьми, которые намного старше меня... например, с друзьями моих родителей. Я люблю и давать, и брать! В этом телепроекте — может быть, это звучит нескромно — я больше даю. Делюсь своим жизненным опытом, учу ребят... и считаю, что благодаря мне они здесь,

в «Доме», взрослеют. Мне тоже это нужно и тоже многого не хватает. Но я это беру у других людей, которые умнее меня, опытнее, и они могут многое дать мне в жизни — это нормальный процесс. Постоянный круговорот в человеческих взаимоотношениях...

— А вы считаете, что жители «Дома» искренне вам всё говорят?

— Ну не до конца, конечно... Кто же в жизни бывает искренним до конца, и кто нам в жизни такое позволит? Но вы учитывайте, что везде камеры и ребята понимают: все, что они говорят, могут показать. Очень часто бывает, что где-то на выездном концерте или там, где нет камер, например, около туалета, они со мной очень искренни, и я с ними тоже. Я их на это даже провоцирую. Здесь еще важно, как ты сам себя ведешь, как ты их слушаешь. Если вполслуха — это плохо... А если говоришь на их языке, то в ответ люди, как правило, раскрываются. Ведь чаще всего я пытаюсь в наших с ними разговорах понять какую-то проблему, чтобы они ее внутри себя прокрутили. И пусть они ответят мне вполне официально, формально, пусть не от души, но этой официальной версией они должны меня убедить. И я считаю, что я этого добиваюсь.

— Насколько реально вы можете им помочь в сложных ситуациях?

— Вы знаете, они меня очень хорошо чувствуют и знают. Я смотрела программу, где они говорили обо мне: каждого из них спрашивают: как вы относитесь к Ксении Собчак? И я удивилась, что они знают обо мне некоторые вещи, которые даже для меня были открытием. Да, наверное, я не веду себя здесь так, как я веду себя с родственниками. Я реже показываю им свое плохое настроение. А ведь я работаю каждый день, и бывают дни, когда мне вообще никого из них не хочется видеть. У меня своих проблем полно, чтобы еще слушать про чужие. Но я не могу как профессионал это показывать. И приходится себя пересиливать, заставлять... Но я считаю, что это нормально, и в этой моей неискренности — часть моей профессии. Я никогда не забываю: я не участник проекта — я его ведущая, я должна быть объективной. Моя профессиональная честность и, если хотите, профессиональная искренность в том, что я всегда в хорошей форме и всегда готова помочь. Другое дело, что все это — тяжелый груз. И это чувство меня угнетает. В «Доме-2» проблемы каждый день: и маленькие, и большие. Пятнадцать человек каждый день тебе что-то рассказывают... Они свои проблемы на меня каждый день выливают, и я устаю, потому что все беру на себя... Я прихожу домой, встаю под душ и буквально вижу, как с меня скатывается вся эта отрицательная энергетика. Когда тебе долго плачут в жилетку, твоя жилетка становится мокрой. То же самое происходит и с моей душой к концу рабочего дня.

— Телеведущая — это ваша профессия?

— Заканчивала я МГИМО, а сейчас осваиваю новое дело, занимаюсь с педагогами.

Интервью вела Е.Кутловская

О П Ы Т

«Солнце», режиссер Александр Сокуров

АЛЕКСАНДР СОКУРОВ:

«Настоящее искусство предполагает узкий круг»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ДМИТРИЙ САВЕЛЬЕВ

Дмитрий Савельев. «Здание» художественного цикла о власти, в который уже вошли «Молох», «Телец» и «Солнце», вы спроектировали сразу или каждый следующий «этаж» обдумываете после того, как построили предыдущий?

Александр Сокуров. Конечно же, три персонажа и три фильма сразу встали в единый ряд. Правда, не в той последовательности, в какой это потом мне удалось осуществить. Сначала должен идти «Телец», потом «Молох», потом — «Солнце». Я воспитан литературой, и мне ближе образ не здания, а книги. Так что это, скорее, главы единой историко-художественной книги.

Д.Савельев. Будь ваша воля, вы бы предпочли, чтобы фильмы тетралогии, включая еще не снятого «Фауста», дожидались бы завершения всего проекта и только тогда были показаны — в авторской последовательности?

А.Сокуров. В идеале, конечно, да. Как минимум мне не пришлось бы отвечать на одни и те же вопросы, которые задают в связи с выходом каждого нового фильма. Но я вынужден это делать, понимая, что вины журналистов в том нет. Главное же, что зрителям было бы важно увидеть фильмы как единое целое, увидеть именно в этой последовательности, которая защитила бы художественный замысел. Однако как сложилось, так и сложилось, и каждый фильм, сделанный в рамках еще не завершенной тетралогии, имеет право на индивидуальное существование.

Д.Савельев. В «Солнце» имя Хирохито не звучит ни разу. Так же вы в свое время поступили с Гитлером в «Молохе» и Лениным в «Тельце». Это принципиально?

А.Сокуров. Да. Имена этих людей как бы превращаются из собственных в нарицательные. Главный герой «Солнца» — император, и всё.

Д.Савельев. Когда вы впервые заинтересовались этой персоной?

А.Сокуров. Возможно, еще когда учился на историческом факультете Горьковского университета. Потом, работая в токийском телевизионном архиве, я поразился тому, как много общего у японской и советской хроники 30—40-х годов. В поведении людей, в их отношениях с властью. Для меня Япония — это никакая не азиатская страна, это восточная Великобритания. Оказавшись там впервые, я не увидел, к своей радости, какой бы то ни было экзотики. Я увидел очень усталых людей — везде. Народ надорвался, штурмуя преграды, преодолевая послевоенные трудности. Ведь то, что случилось в 45-м году, было не просто поражением в войне, а сотрясением основ жизни. Хирохито имел к этой коллизии самое непосредственное отношение.

Д.Савельев. Японцы не сделали о нем ни одного фильма?

А.Сокуров. В игровом кино — нет. Он есть только в хронике. Для Японии в

принципе традиция — превращать императора в фигуру умолчания. Такого деликатного умолчания, что, в общем, правильно.

Д.Савельев. Как давно ваш интерес к Хирохито воплотился в желание сделать фильм о нем?

А.Сокуров. Путь к «Солнцу» занял лет семь, не меньше. Я делал его подробно, не спеша, параллельно с работой над другими картинами. Каждый год — поездки в Японию, встречи с людьми: с теми, кто знал Хирохито, кто его обслуживал, с его близкими. Конечно, консультации с историками — русскими, японскими, американскими. Собирать материал было трудно. Император в Японии, как я уже говорил, традиционно фигура умолчания. Японское общество в своем отношении к Хирохито не определилось. В глазах многих он преступник высшего разряда, один из тех, кто развязал вторую мировую войну. Но есть люди крайне правых настроений — те готовы даже совершить покушение на человека, который осмелится критиковать императора или его семью. Могут даже попытаться убить — такие случаи были.

Д.Савельев. Решение о капитуляции и отказ от божественного происхождения стали его личным покаянием?

А.Сокуров. Мы даже не можем представить себе, что это такое. Не в состоянии вообразить, какую колоссальную работу провел внутри себя этот человек, чтобы понять, что никакая политическая цель не может быть важнее, чем жизнь народа, жизнь людей. Никакие самурайские амбиции, владевшие тогда многими военными, да и гражданскими, не повлияли на решение императора, которое он принял сознательно и очень мужественно. Человеческая жизнь — самая большая ценность. Политика — ничто в сравнении с жизнью человека. Это должно быть нормой. Но не норма это, к сожалению, не норма. Вот про ценность человеческой жизни, про величие доброй силы ума и хотелось сделать картину. Потому что доброй силы ума не хватает не только в нашей частной, каждодневной жизни — ее не хватает в жизни, которую мы называем общенациональной.

Д.Савельев. Работая над новым фильмом, вы вступаете в какие-либо отношения с тем, что сделано вами раньше? Развиваете сформулированные в прежних фильмах идеи, уточняете технологические решения?

А.Сокуров. Конкретно в случае «Солнца» можно говорить о технологической преемственности: мы использовали в значительной мере технологию «Русского ковчега», учитывая опыт, который приобрели на этом фильме. Вообще, каждая работа поддерживает следующую, помогает ей. Иногда это связь не со следующей впрямую, а как бы «через голову» — как у «Солнца» с «Русским ковчегом», между которыми был «Отец и сын».

Д.Савельев. Что конкретно вы имеете в виду, когда говорите о технологической связи монтажного «Солнца» и «Русского ковчега», снятого единым долгим кадром?

А.Сокуров. В данном случае я имею в виду цвето– и светокорректировку. Кроме того, в «Ковчеге» решалась проблема особой природы времени в масштабах полуторачасовой картины, а в «Солнце» интересовала «текучая» природа отдельно взятого кадра. Каждый кадр особым образом обработан; внешне статичный, он должен содержать в себе внутреннее, на каком-то физиологическом уровне воспринимаемое движение.

Д.Савельев. Поначалу вы предполагали вновь занять в главной роли Леонида Мозгового?

А.Сокуров. Да, несколько лет назад ему сделали пробы. Сходство вышло стопроцентное. Я возил эти пробы тогда в Японию, не называя имени актера, и никто не определил, что это не японец. Правда, говорили другое: что для Хирохито он немного простоват, что ли. Незаметно следов необходимого вырождения, нет какой-то важной малости. Я и тогда сомневался, а сейчас Леонид Павлович стал старше, снимать его было уже невозможно. И я решил, что актерский состав должен быть целиком японский. Пусть они вместе со мной пройдут этот путь, разделят ответственность, отдадут нашему фильму часть своей жизни. Моя установка была такая: только актеры высшего класса, только

театральные и только те, кто имеет опыт работы и с японской, и с европейской драматургией. В результате императора сыграл Иссэй Огата, актер грандиозного масштаба.

Д.Савельев. Портретное сходство велико?

А.Сокуров. Очень. Хотя оно не было самоцелью.

Д.Савельев. Вы чувствовали, что рискуете, приглашая в свой фильм актеров совершенно другой театральной школы?

А.Сокуров. Работа с ними была для меня счастьем. Я никогда не работал в атмосфере такой дисциплины, такой привычки к сосредоточенному труду, та-

Александр Сокуров на съемках фильма «Солнце»

кого удивительно тонкого понимания режиссера. Подготовились все идеально: каждый знал не только биографию своего героя, но и черты характера, повадки. Я очарован их тонкостью, их способностью к полутонам. После этого яснее видишь все изъяны европейской актерской школы. Острее замечаешь, насколько лживы те же французы в проживании на экране пауз, например. Насколько у них все это формально, искусственно, выдумано. Впервые в жизни мне захотелось сделать драматический спектакль. Раньше я думал о музыкальном спектакле, об опере, а тут меня увлекла идея драмы — с японскими актерами.

Д.Савельев. Где вы снимали «Солнце»?

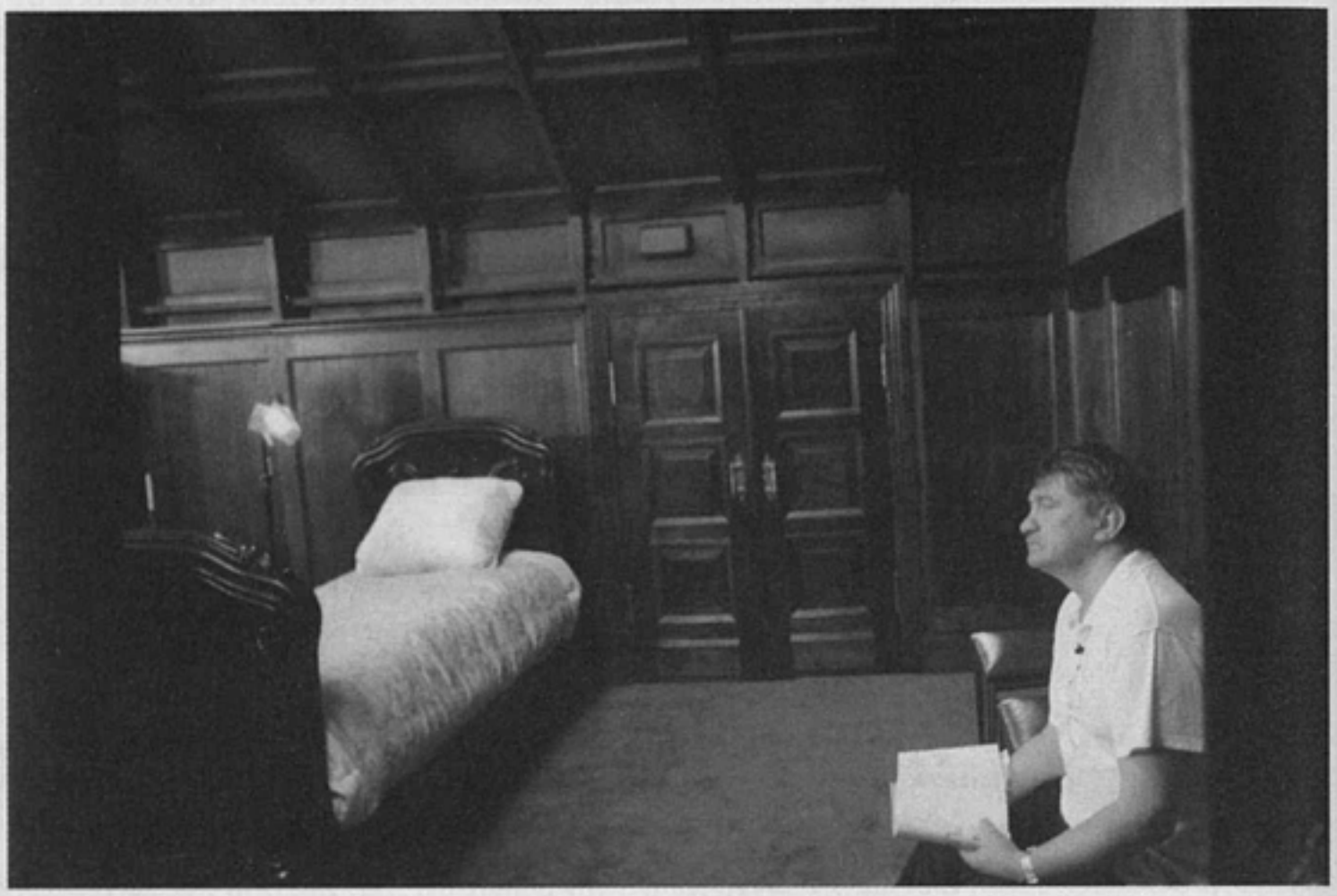
А.Сокуров. В Петербурге и окрестностях. По сути, мы перенесли сюда другую жизнь. Для эпизода на натуре привозили и подсаживали специальные деревья из питомников. Делали необходимые достройки. Пользовались интерьерами, исторически совпадающими с теми, где происходит действие. Нам очень помог городской Зоологический музей, сотрудники которого отнеслись к нам с большим пониманием.

Д.Савельев. Тем не менее вам, помимо интерьеров, необходим был подробный вещный мир. На японцев вам, наверное, рассчитывать не приходилось: про них известно, что они стариной не дорожат. Это так?

А.Сокуров. Да. Я ездил по Японии, и мне говорили: «Посмотрите, этому храму тысяча двести лет». А я своими глазами вижу новодел. Пытаюсь аккуратно уточнить, действительно ли это такая древняя постройка. «Да, — отвечают, — на этом месте тысяча двести лет назад был построен храм. Через каждые семьдесят—восемьдесят лет его сносят и строят заново». Если вы будете в японских музеях, обратите внимание, что там мало экспонатов. Предметы материальной культуры сохранились, конечно, но той полноты коллекций, какой обладает Европа, там нет.

Д.Савельев. Как же вы решали вопрос с обустройством, скажем, императорского бункера?

А.Сокуров. Бункер мы построили на «Ленфильме» — по фотоматериалам, кинохронике, воспоминаниям. Настоящий бункер под императорским дворцом в Токио, кстати, сохранился, но он завален, в нем со времен войны никого не было. Мебель там обшивали специальной тканью, чтобы хоть как-то спастись от дикой влажности: на заседаниях было тяжело дышать, а все в мундирах, в официальных костюмах. Ткань видна на фотографиях, но они черно-белые. Задача была — воссоздать по черно-белому рисунку цвет. Блестящий художник Елена Жукова провела исследовательскую работу и установила смысловые связи между рисунком и цветом. Я уже не говорю о костюмах. Когда Лидия Крюкова, художник по костюмам, привезла в Токио образцы, японцы ахнули. Многое для них, специалистов, было новостью. Они допускали ошибки — у нас все точнее. Японские актеры по приезде в Петербург тоже с большим почтением отнеслись к тому, что сделано съемочной группой за полгода. Они облачались в костюмы, где все до последней полосочки, до последнего шва — истинно, безусловно, и это сообщало им дополнительную энергию правды. Вообще же работа на студии началась с того, что я взял из бюджета фильма деньги и отремонтировал туалеты около того студийного павильона, где мы снимали. Привели в порядок гримерную и костюмерную. Иначе мне было бы просто стыдно, особенно перед японцами. Они чрезвычайно аккуратны. Да и среди них, в конце концов, те, кто играет у нас императора и императрицу.



Александр Сокуров на съемках фильма «Солнце»

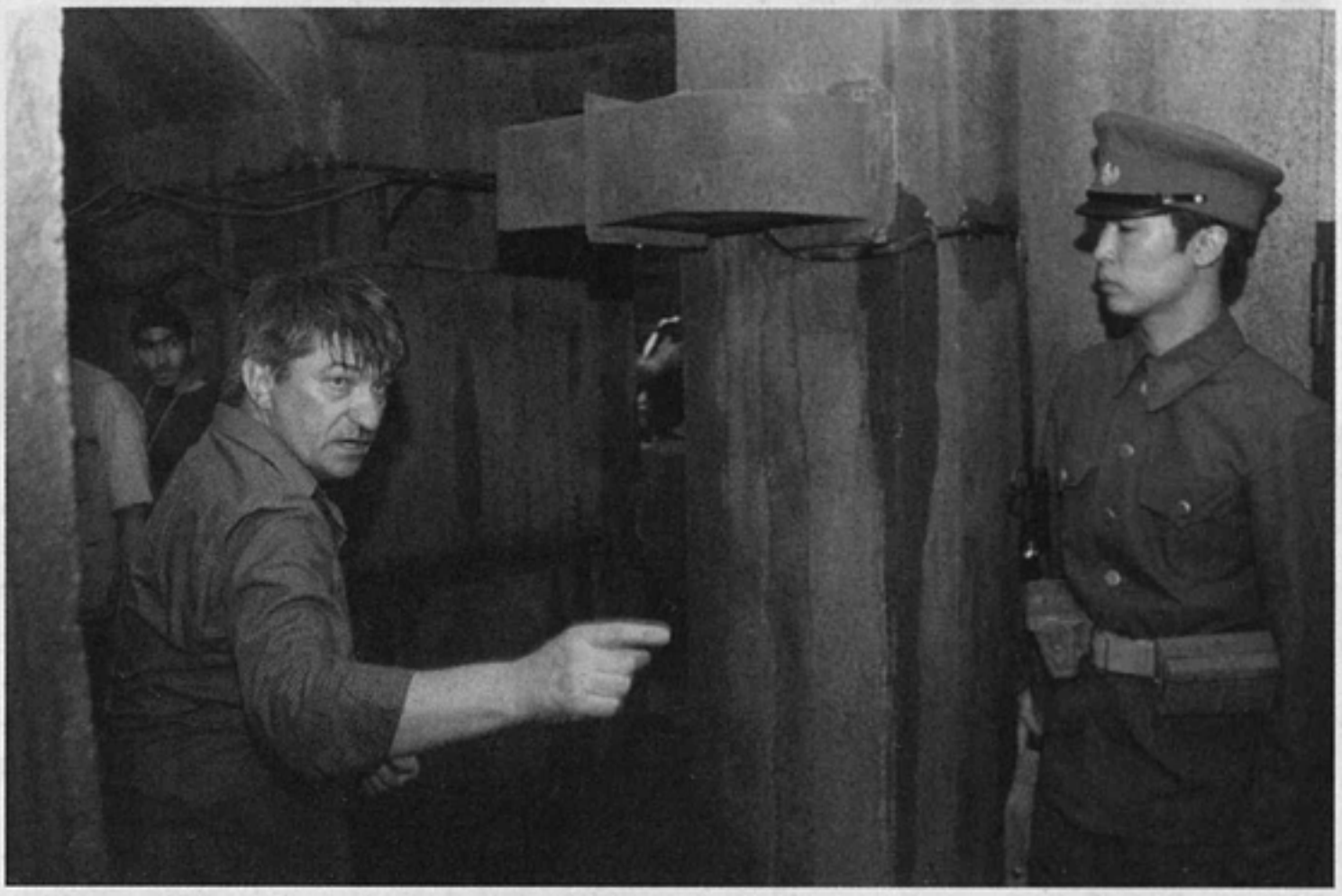
Д.Савельев. Почему вы отказались от съемок в самой Японии?

А.Сокуров. По двум причинам. Съемочный период был очень напряженным, а японская экспедиция потребовала бы остановки на неделю — ради того, чтобы снять два эпизода, не самых значимых. Кроме того, она ударила бы по бюджету. Мы начали работу накануне президентских выборов — не самое удачное в производственном смысле время. Потом началась реорганизация правительства. В результате с ноября по август мы не могли получить ни копейки государственных средств. А ведь Россия объявила себя главным производителем «Солнца». Был даже такой момент, когда продюсер Андрей Сигле вынул из кармана свои личные деньги и вложил их в съемки — иначе мы бы просто встали.

Д.Савельев. В производстве «Солнца» участвовали, помимо русских продюсеров, итальянцы и французы. Все обошлось в два с небольшим миллиона дол-

ларов — не так уж много для исторического фильма, в подробностях воссоздающего чужую нам жизнь полувековой давности. Можете ли вы рассчитывать на то, что на ваш следующий замысел найдутся частные российские деньги?

А.Сокуров. С русским бизнесом, русскими деловыми людьми ситуация в этом смысле печальная. Как только они слышат о чем-то серьезном, тут же разбегаются во все стороны, как тараканы, которых посыпали отравой. Природа большей части новых капиталов нечистая, представления этих людей о жизни и мире катастрофически узкие. Они не уверены в будущем, не верят в



Александр Сокуров на съемках фильма «Солнце»

свою страну, в ее людей. Бизнес нелегальный, деньги грязные. И даже в культуру, чтоб хоть как-то перед Богом оправдаться, они не будут вкладывать, потому что и в него они не верят тоже.

Д.Савельев. Предположим, вам предлагают деньги на фильм, а вы совершенно точно знаете, что происхождение их темное. Возьмете или воздержитесь?

А.Сокуров. Очень трудный вопрос. Я много об этом думал, и простого ответа у меня нет. Если такое финансовое предложение будет связано с сокровенным моментом покаяния дающего деньги человека — может быть. Но у меня были случаи — я отказывался. Потом мог жалеть, но никогда не ругал себя за это.

Д.Савельев. А петербургские банки — ни для одного из них ваше мировое имя не является достаточным обоснованием точного вложения не таких уж великих средств?

А.Сокуров. Ну а что банки? Уверяю вас, большинство работающих там людей знать не знают, что есть такой режиссер Сокуров. Они смотрят другие фильмы — на кассетах, купленных секретаршами в соседнем ларьке. Или еще что похуже. Они не ходят в театр, не ходят в филармонию. Пойдут, если там в этот вечер президент или губернатор. Чтобы поприсутствовать рядом, побыть в тени.

Д.Савельев. Подхватив «литературный» мотив, который возник в самом начале разговора, хочу спросить вас: какие чувства вы испытываете, зная, что российских посетителей вашей авторской «библиотеки» не слишком много?

А.Сокуров. Со временем отношение к этому изменилось. Когда-то меня очень беспокоило, что у моих фильмов мало зрителей. Сегодня — нет. Настоящее искусство предполагает избирательность и узкий круг. Это обязательные условия его, искусства, существования. Массовый спрос на какое-нибудь произведение означает для меня только одно: в этом произведении есть серьез-

«Солнце»

ные художественные проблемы, изъяны. И еще: опыт показывает, что люди, которые по-настоящему встретились с моими ли фильмами, с фильмами ли других режиссеров, которые выбирают индивидуальный путь, — эти люди уже кресел не покидают. Остаются. Этих людей никогда не будет ни слишком много, ни слишком мало. И для меня честь делать для них картины. Большая честь.

Д.Савельев. Массовый энтузиазм по отношению к какому-либо «культурному» продукту автоматически вызовет у вас подозрение в его художественной недоброкачественности?

А.Сокуров. Нет, конечно, не автоматически. Такой энтузиазм может возникнуть из-за каких-то совпадений, как случилось с фильмами Андрея Тарковского в конце 80-х — начале 90-х, во времена политической истерии. Ведь людей, чувствовавших, понимавших эти фильмы, на самом деле было мизерное количество. Так что бывают такие спекулятивные ситуации, в которых сам автор не повинен.

Д.Савельев. Но все-таки предмет всеобщего интереса — в принципе — может вас заинтересовать?

А.Сокуров. Да. Дизайн, например, вызывает у меня активный интерес. Меня очень тревожит сегодняшняя власть хайтека — он усугубляет холод в отношениях между людьми, так мне кажется.

Д.Савельев. Литератор, живописец, архитектор, даже дизайнер, выбирая метод, зачастую вступает в диалог с тем, что сделано до него: спорит, конфликтует, опровергает. История кино знает случаи, когда некий фильм сделан в осознанной полемике его автора с автором другого фильма или в споре с эстетическим направлением. Бывало ли это в вашей художественной практике — создание своего кинематографического текста в полемике с кем-то или чем-то?

А.Сокуров. Нет, я еще не дожил до того момента, когда возникает необходимость такого диалога. Может быть, когда-нибудь... Но пока мне достаточно собственных замыслов — в записных книжках столько всего, что одной жизни не хватит на воплощение. Сейчас мне кажется, что если ты всерьез погрузился в замысел, если устремлен к важному для тебя художественному результату, то тут уже не до споров с кем-то или чем-то. Тут с собой бы справиться. Ситуация конкуренции применительно к нашему труду мне в принципе непонятна. Я не могу представить, кому я опасен, кому я конкурент. Точно так же, как не могу представить, кто конкурент мне. Мы настолько разные, настолько различны точки приложения наших усилий и адреса, куда мы отправляем свои послания, что какое тут пересечение? Нет режиссера, которому я способен помешать или который мешал бы мне. Я испытываю удовольствие,

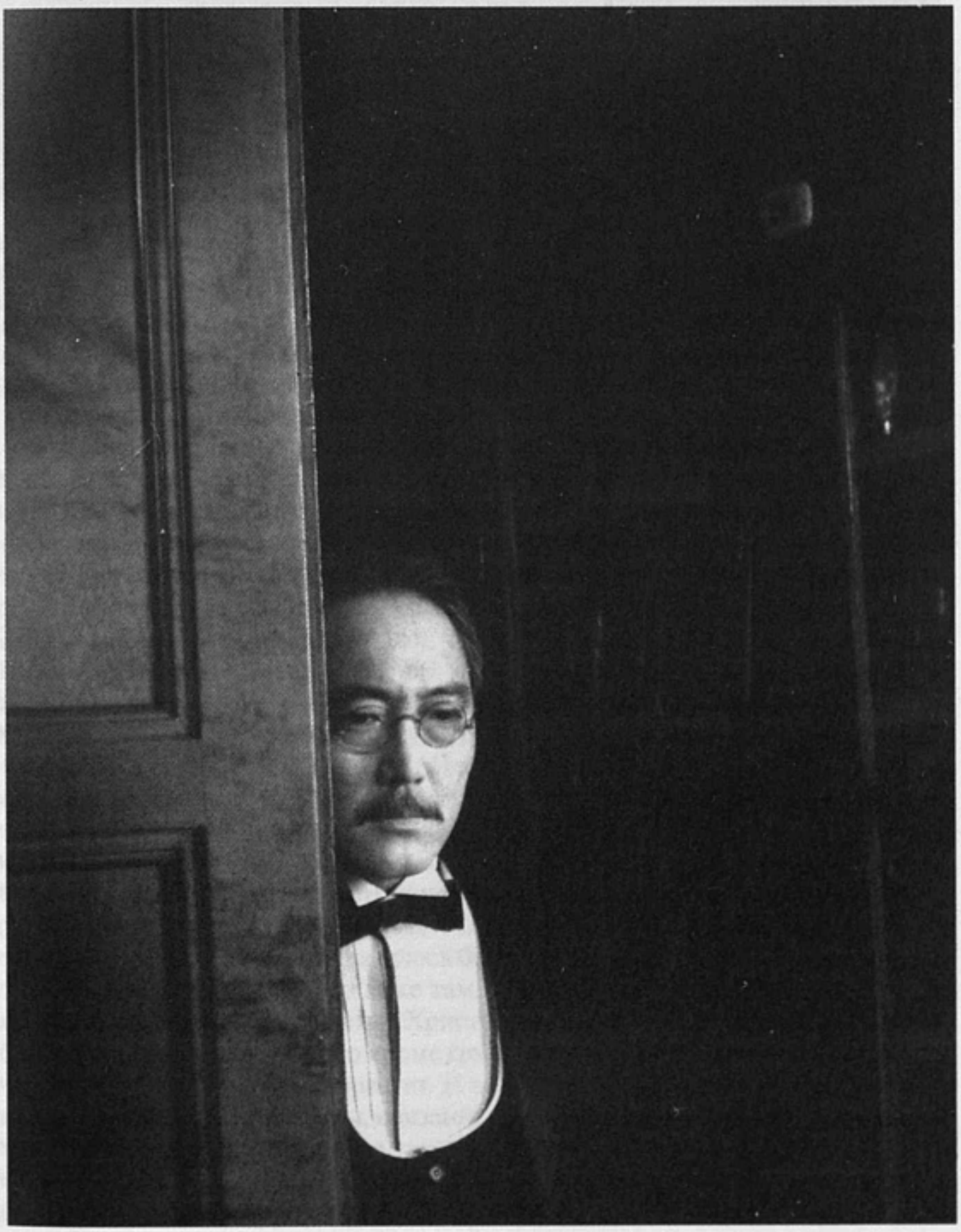
даже восторг, когда вижу чей-то серьезный режиссерский результат. Недавно я посмотрел театральные работы Андрея Жолдака — совершенно удивительные. Он человек уникальной одаренности и, что не менее важно, самоотверженного труда. Очень люблю трудовых людей в искусстве, способных прийти к чему-то сквозь рутину подробной работы. То, что Жолдак делает сегодня, очень интересно, но еще интереснее, что он сделает, что покажет завтра. Я этого не знаю, представить себе не могу, настолько велика сила его авторской энергии. Здесь границ не видно.

Д.Савельев. Способность художественного мира, чьим отпечатком является фильм или спектакль, к дальнейшему саморазвитию — для вас главный показатель состоятельности этого мира?

А.Сокуров. Безусловно. И очень важен сам автор. Если человек талантлив, но за ним водятся сомнительные поступки, если он не брезгует участием в дурной возне, я не стану смотреть то, что он делает в искусстве. Потому что это ложь.

Д.Савельев. Так все же гений и злодейство — две вещи совместные или нет?

А.Сокуров. Я сказал, что я не стану смотреть. А гений и злодейство абсолютно совместимые вещи, тут я позволю себе поспорить с великим поэтом-соотечественником. Абсолютно совместимые. Я убежден, что никакого дьяво-



«Солнце»

ла нет — есть Бог и человек, и сколь безграничен человек в своем таланте, столь безграничен он и в своем жестокосердии, злобе. В природе нет ничего страшнее того, на что способен человек. Только он готов на настоящее, глубокое зло. И то, что Бог, образно говоря, с человеком не справляется, для меня совершенно очевидно. В этом смысле кинематограф, который является проводником зла, насилия, чрезвычайно опасен. У визуальности особая сила, она инфицирует человека, облучает его, обучает, пробуждает в нем такие настроения и такую энергию, о существовании которых он и не догадывался. Хуже всего то, что визуальность ненаказуема. Она изменяет, портит природу человека и при этом ненаказуема.

Д.Савельев. У дурной книжки меньше власти?

А.Сокуров. Смотря над чем.

Д.Савельев. Над психикой того, кто ее читает.

А.Сокуров. Несравнимо меньше. Там многое компенсируется процессом чтения, усилием, которое читатель прилагает, затраченной энергией, работой воображения. С визуальностью все иначе, ее потребление предполагает пассивность.

Д.Савельев. Нетребовательность к потребителю, расчет на его минимальные усилия и скромные энергетические траты — это изначальный, родовой порок кинематографа?

А.Сокуров. Без всякого сомнения. Пассивная роль зрителя в кинотеатре предполагалась сразу. Не забудьте еще, что кинематограф появился в Европе. Если бы это произошло в Азии, его использование было бы иным, ограниченным, ему придали бы ритуальное значение. Целевая программа была бы другая. А здесь — Европа, к тому же — французы, люди весьма легкомысленных нравов. Они сразу превратили кинематограф в игрушку, потащили в кафе. И он, вместо того чтобы стать очень важным инструментом в жизни человека, превратился в атрибут светского времяпрепровождения. Сразу оказался в публичном доме. По сути, ребенка привели в публичный дом. И все, что сегодня называют кинематографом, справедливо разделить на две совершенно неравные, количественно несоизмеримые части. Девяносто, даже девяносто пять процентов так называемого продукта, кинематографического и телевизионного, — это визуальный товар. И только пять процентов составляет то, что может называться кинематографом. Из них всего один процент или полпроцента — настоящее кинематографическое искусство. А к товару необходимо выработать соответствующее отношение — выработать и в зрителе, быть с ним честным, чтоб он понимал: вот он купил эту кассету — все равно что купил молоток, полотенце, пачку стирального порошка.

Благодарим телеканал СТС и программу
«Кино в деталях» за предоставленные материалы.

ЮРИЙ АРАБОВ:

«Сценарист — это наемник»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ

«Солнце»

В интернете, который Юрий Арабов не очень жалует, на него достаточно ссылок. Мне понравилась одна: «Юрий Арабов — автор множества сценариев, в том числе фантастических». Кто-то имел в виду, безусловно, нечто конкретное — «Дни затмения», «Господина оформителя», «Посвященного». Но вообще-то все сценарии Арабова — фантастические. В разных значениях этого слова. И «Солнце» не исключение.

Ирина Любарская. Юра, когда в своей жизни ты начал думать о Хирохито?

Юрий Арабов. Когда узнал, что Александр Николаевич Сокуров хочет делать о нем фильм. Кажется, он сказал об этом в интервью, которое дал крупной парижской газете. Мы были тогда вместе с ним в Канне. Я очень удивился, узнав об этом проекте. И когда возвратился в Москву, то студенты ВГИКа меня спросили: «Правда ли, что вы собираетесь делать картину о Пол Поте?» Я ответил: «Правда». И с тех пор постоянно думаю о Хирохито.

И.Любарская. Что-то мне подсказывает, что ты не очень любишь Японию.

Ю.Арабов. Неправда. Я ее очень люблю, поскольку никогда в ней не был. А то, что не видел, проще любить. Но если серьезно, то я был лишь в одной крупной восточной стране — в Китае, в центре Азии, и ощущал там себя неважно.

И.Любарская. То есть?

Ю.Арабов. То есть там, где есть христианство, западного или восточного обряда, я чувствую себя, как на родине. С Россией я связан кровными узами, но если бы так случилось, что пришлось бы жить в католической Испании или в протестантской Америке, то даже там, при наличии нескольких человек, с которыми я мог бы поговорить о Христе, у меня не было бы такого рода проблем, как в Китае. Потому что кроме христианско-философской проблематики меня почти ничто не интересует. И в этом смысле там, где можно переживать онтологические вопросы, связанные с Христом, там для меня и родина.

И.Любарская. Не верю. Тебе не кажется, что ты малость лицемеришь?

Ю.Арабов. Может быть. Любое интервью — это акт лицемерия. Но сейчас я настаиваю на своем лицемерии.

И.Любарская. И что, с японцами о Боге поговорить нельзя?

Ю.Арабов. Нельзя. Потому что там надо говорить по-японски, а я японского не знаю... Для Александра Николаевича все иначе — он очень любит Восток и особенно Японию. Конечно, об этом надо его спрашивать. Но мне кажется, что идея фильма о Хирохито зародилась у него от интимных переживаний, связанных с угасающей культурой этой страны. Угасающей от западного в нее вторжения. Тем более что японская аудитория любит фильмы Сокурова, которые за счет изобразительной доминанты и определенного ритма японцам, по-видимому, внутренне близки. У Александра Николаевича, как мне кажется, несколько неевропейское понимание фабулы — она в его фильмах то присутствует, то исчезает. Для медитативного Востока это в целом вполне органично.

И.Любарская. И вот Сокуров принес тебе весть — следующим властителем в вашем цикле будет Хирохито.

Ю.Арабов. И я стал думать, что можно сделать с этой вестью. У меня было множество книг, в частности дневники Хирохито, предоставленные мне Александром Николаевичем, был визуальный образ еще не снятой картины, о котором рассказал мне режиссер. Недостатка в материале я не испытывал. И поначалу я не нашел никакого намека на христианскую проблематику в широком смысле слова: на понимание добра и зла, на понятие искупительной жертвы и т.п. Я увидел следующий сюжет. О том, как путем неудач, интриг и бездарности руководства бог земной, прямой потомок богини Аматэрасу, потерпел поражение. Стал заложником собственных ошибок и стечения обстоятельств. Я увидел, как все окружение этого бога мечтает, чтобы он сделал себе харакири и уговаривает его как намеками, так и прямым текстом, поскольку это достойный выход из ситуации. А человек подумал-подумал...

И.Любарская. ...Бог подумал?

Ю.Арабов. Ну да. Человек подумал-подумал и решил отказаться от того, что он бог. И харакири сделал звукооператор, который записал его отречение. Там были тысячи человек, делавших харакири. И я сказал вдруг сам себе: «Ба!.. Да это же европейская проблематика!..» И мне показалось, что поначалу чуждая мне коллизия в каком-то смысле повторяет интересующий меня сюжет о покаянии, путем которого можно перевязать судьбу любого человека. Хирохито — единственный персонаж новейшей истории, который, оставаясь в ранге правителя страны, сумел посредством покаяния, может быть, вынужденного, может, не совсем искреннего, перейти в другой статус. И в этом — великий парадокс: нехристианин поступает так, как не поступают обычно христианские правители. Чтобы изменить судьбу и перевязать узлы своей жизни, ему не понадобилось покончить с собой, как Гитлеру, или заболеть смертельной болезнью, как Ленину. Хотя Ленин, впрочем, ничего не успел и не перевязал... Хирохито — человек, который вместе с Гитлером начал вторую мировую войну, только та война шла в Азии и потому от нас, от России, была скрыта. Это человек, на совести которого сотни тысяч убитых. Это империалист в марксистском понимании этого слова. Это человек, который загнал свою страну — правда, с помощью тех, кто провоцировал его на это, — в глубокую яму. Но именно этот человек мистическим образом через покаяние вытащил родину на тот финансово-технологический уровень, благодаря которому Япония процветает сейчас. Я не экономист, поэтому не знаю финансовых механизмов того, как это было сделано. Но гуманитарный сюжет сей истории очевиден: Бог — великий парадоксалист, Хирохито поступил вдруг вполне по-христиански. Он вытащил страну из ямы. И я понял, что найденный сюжет мне чрезвычайно близок. Это — мое. И внутренняя война с материалом была прекращена.

И.Любарская. Именно Хирохито вытащил страну из ямы?

Ю.Арабов. Он. Потому что если бы он этого не сделал, то история Японии и этого народа пошла бы совсем другим путем, возможно, более трагическим.

И.Любарская. То есть одного поступка, не слишком героического, даже нонсенса, бывает достаточно, чтобы изменить ход истории?

Юрий Арабов

Ю.Арабов. Конечно. Американцы сохранили императору жизнь, хотя Сталин требовал суда над Хирохито и казни через повешение. Генерал Макартур просто саботировал все эти требования, которым даже Труман поддавался. Потому что командующий оккупационными войсками видел: внутри императора Сёва происходят странные вещи — он готов пойти против тысячелетних традиций страны, он готов сделать невозможное. И после отречения Хирохито от своего божественного статуса начались инвестиции в страну, американцы продиктовали демократическую конституцию, и Япония на совершенно новых началах вышла в передовые страны мира. Другое дело, что ее традиционная культура в итоге была разрушена, как и все традиционные культуры сейчас. Мне кажется, что японцы сейчас уже другие. Хотя многие меня убеждают, что восточные люди хитрее самой хитрости и больше прикидываются, что их культура разрушена, а сами живут в этой культуре... Не важно. Главный фабульный ход у меня был в том, что Хирохито отрекся, а не покончил с собой. И вместо него покончили с собой все те, кто его об этом просил. Может быть, в рамках цикла на его месте была бы более уместна такая фигура, как Ганди. Но о нем уже снят фильм, да и режиссер выбрал Хирохито.

И.Любарская. Больше всего смущает в случае с фильмом «Солнце» замутненность того, что хотели сказать авторы. Вы оба с Александром Николаевичем не производите впечатление людей, которым нечего сказать, впечатление, что вы намеренно производите шарады и ребусы. И я, конечно, не поддерживаю хамский тон в критике того, что по каким-то причинам на экране кажется невнятным, или непонятным, или неблизким. Зато меня пугает, что отзывы все больше почтительно-восторженные и печатаются в рубрике «О высоком»...

Ю.Арабов. А ты хочешь, чтобы материалы о нас печатались в рубрике «О низком»? Можешь ее открыть, только на дальнейшие интервью со мной не рассчитывай.

И.Любарская. Знаешь, эту рубрику никто пока не отменял. Но лично я хочу

«о всяком». Исходя хотя бы из того, что мне кажется неуважительными по отношению к вашей с Сокуровым работе бессмысленные отписки. Каждый раз одно и то же: гимн человеческому духу, тончайшее психологическое исследование... На этот раз еще и «столкновение высокой культуры Востока с американским варварством, у которого нет корней». Знаешь, лицемерие — то же хамство. Сценарий у тебя получился смешной, с хорошим абсурдистским юмором. Фильм отчасти тоже. По экрану ходит какой-то результат генетического вырождения — это замечательно сыграно актером-пародистом. Ноша власти для него непосильна, жизнь его уныло регламентирована, что-то он там наворочал не то и по-детски хочет на кого-то свалить ответственность. Мы разглядываем Хирохито точно так же, как он стыдливого краба в своей лаборатории. Это почти клоунада. И то, что американские репортеры без почтения называют Хирохито Чарли, имея в виду экранного персонажа Чарли Чаплина, — это не варварство, а просто оценка того, что они могли увидеть в этом человеке, сделанная, исходя из их культурных координат.

Ю.Арабов. В этом сценарии мне как драматургу особенно важно было «поймать тон», как говорят живописцы. Я подумал — пусть в нем будут запрятаны Беккет и Ионеско, завернуты в восточную оболочку. А смысловое наполнение будет тем не менее христианским. Но я не ставил себе этих вопросов — о вырождении, например. Я писал так, как чувствовал этого персонажа. И для меня было важно, что мой герой, в отличие от Гитлера и Ленина, сумел пойти против своего окружения. Я уважаю его. Несмотря на то, что он — великий грешник. Мне этот человек интересен. Что касается «гимна человеческому духу», то я лично его пропеть не хотел. Я не вижу в подобном гимне интересной драматургической задачи. Дух — или он есть, или его нет. И он, как известно, дышит, где хочет. Другое дело, дышит ли он в фильме и сценарии, не знаю, здесь я не судья...

И.Любарская. А почему этот цикл ваших с Сокуровым фильмов будет иметь завершение в виде «Фауста»?

Ю.Арабов. Я не сторонник обсуждения того, что не снято и даже не написано.

И.Любарская. Ну «Фауст»-то написан. И даже «Доктор Фаустус».

Ю.Арабов. Это плохая примета — строить прилюдно планы на будущее. Скажу только, что сюжет «Фауста» в наше время принципиально другой и не написан ни Гёте, ни Манном. Раньше Мефистофель гонялся за отдельно взятой человеческой душой, сегодня же к дьяволу на прием стоит бесконечно длинный человеческий хвост. Очередь волнуется, кричит и танцует от нетерпения. Но дьявол никого не принимает. Его уже самого от всех нас мутит.

И.Любарская. Отчего ты не пишешь сценарий про нашу страну, про нашу власть?

Ю.Арабов. Пишу. Один из таких сценариев, «Ужас, который всегда с тобой», семь лет не может дойти до производства. Потому что сценарист — это наемник. И режиссер отчасти наемник. И кино зависит от денег, это банальная истина. И если бы мы задумали вдруг картину о Сталине, то это ничего бы не решило. Если не находятся деньги, нет и продукта.

И.Любарская. А если бы вы сделали картину о другом типе власти — о Джоне Ленноне, например? Мне кажется, это могло бы решить проблему артикулированности для зрителей, которых как-то привычно сбрасывают со счетов в дежурных размышлениях «о высоком». В Интернете я читала довольно много — учитывая ограниченный прокат фильма — отзывов о «Солнце». Половина зрителей, к сожалению, говорят о том, что это снобистский фильм. Потому что человек, который сознательно решил пойти на картину Сокурова, по определению не развлекательную, «высокую», который не ушел из зала, хлопнув дверью, который пытался вникнуть в стиль и смысл, не смог понять, о чем ему хотели сказать. И я во многом так же удивлена и расстроена. Понятно, что режиссер предлагает вглядываться в кинополотно, чтобы прочитать выраженный картинкой смысл. Но если так же вглядываться, например, в невинное слово «молоко», то оно может показаться страшным, потом смешным, а потом вовсе потеряет смысл.

Ю.Арабов. Вот видишь, какая ты умная в отличие от нас. Я, например, не вглядываюсь в молоко, я просто его пью. Один раз, правда, я пытался доить корову, но она ударила меня копытом. Что еще можно сказать о молоке?.. Мне кажется, что ты затронула серьезную проблему. Если не понимают смысла, то это наша с Сокуровым беда. Но мы попробуем пережить ее. Писатель-сценарист выражает свою идею через фабулу. Режиссер частично эту фабулу сокращает и пытается выразить смысл через изображение. А изображение, тем более живописное, современному человеку читать труднее, чем некий состав событий. И есть еще проблема: насколько изображение, в принципе, может

«Солнце»

выразить лапидарные куски фабулы, частично не снятые. Одно дело, если бы Хирохито в фильме постоянно говорили: «Совершите самоубийство, ну совершите, вся страна будет так рада!» И он бы отвечал: «А вот не совершу». Было бы понятно, что его шантажирует окружение. Но этого в фильме нет, об этом упоминается лишь косвенно. Большая часть фильмов в мировом кино держится на фабуле. Александр Николаевич идет против этого потока. Но это — его подход и его право. Кстати, если бы он пошел на компромисс с фабулой, оставив при этом свой прежний ритм и свою живопись на экране, призы за его картины нельзя было бы унести в мешке. А так... Даже Роланд Эммерих, председатель берлинского жюри, не понял, что ему показывают. Он сказал: «Темная картинка». В отличие от «Дня независимости», который он снял.

И.Любарская. Что ж, другие хлеще выражаются: опять объектив салом мазали, снимали через пивную бутылку... Конечно, критик, задающий неудобные вопросы, рядом с творцом всегда дураком смотрится. Однако ж мы не идиоты и знаем, что это стилистический прием и сложная технология. Но что этим спецэффектом хотят нам сказать? У меня была версия, что разреженность изображения — это попытка показать события с нечеловеческой, с внеземной, с божественной, что ли, точки зрения. Однако любое предположение, не приближающее к пониманию авторского замысла, остается частью домыслов — в том самом диапазоне от «гимна» до «бутылки». Ты сам, как зритель, когда смотришь это кино, как оцениваешь изображение?

Ю.Арабов. Я считаю Сокурова крупнейшим живописцем в современном кино. Что же касается сала и пивной бутылки... Интересно, чем смазывал Рембрандт свое «Возвращение блудного сына»? Думаю, что тем же самым. Проблема состоит в том, что зритель хочет сало есть и пиво пить. И не любит, когда ему смазывают. Это его, зрителя, гражданское кредо. Задача же любого арт-режиссера в наше время состоит в том, чтобы давать это «сало» публике, то есть не забывать о фабуле при решении эстетико-философских задач, если такие задачи у него имеются. Я же лично очень люблю живопись и не люблю пиво, особенно Останкинского завода.

И.Любарская. Кажется, мне удалось тебя разозлить. Но в сценарии «Солнца» был литературный минимализм, почему же от фабулы кусочки отваливались?

Ю.Арабов. Отваливались они, в частности, еще и потому, что японская сторона, через которую цензурировался сценарий, не была согласна с рядом вещей. Скажем, с сюжетной линией, рассказывающей о голоде императора. В этом им увиделся поклеп на целый народ: разве граждане великой страны оставят своего бога голодать? А я писал о голоде во дворце, потому что у меня были на то исторические основания. И в этом плане сценарий был «бестактен». Саша не мог пойти на это, потому что понимал, что ирония по отношению к императорской власти в Японии есть богоотступничество. Другое дело, насколько фильм с этими купюрами получился «тактичнее». Не думаю, что он — образец политкорректности. Кто осилит его художественный язык, тот в этом убедится.

И.Любарская. Действительно, в начале сценария есть забавные диалоги про то, что какие-то экспонаты для императорского музея морской живности слуги пытались съесть прямо с формалином.

Ю.Арабов. А японская сторона восприняла это как клевету. Думаю, что были и другие претензии, но Саша до меня донес только эту. Таким образом я оклеветал японский народ. Для меня подобные обвинения не в диковинку. Когда-то, в начале моей литературной карьеры, хмельная аудитория в Малом зале ЦДЛ кричала мне: «Мы тебя расстреляем за измену Родине!» Теперь же меня вторично расстреляют еще и японцы.

И.Любарская. Сокуров говорил, что актера, сыгравшего роль Хирохито, могут ждать репрессии в Японии. Ты веришь в это?

Ю.Арабов. Верю. Верю, что каким-то правым партиям не понравится пародист, играющий императора. Ну как если бы Евгений Петросян сыграл Николая II, представляешь, что у нас тут было бы!

И.Любарская. Да что там Петросян, тут Николая II, который в балете «Распутин» появляется, обсуждали всем миром, и ревнителям благочестия по телевизору показывали: видите, не в колготках царя-батюшку танцуют, а в брюках. Не говоря уж о бредовых пикетах перед Большим театром.

Ю.Арабов. Ты зря смеешься. История с «Детьми Розенталя» — это серьезный звонок для России. Кампания, на мой взгляд, имеет чисто политические цели. Оперному спектаклю, который никто не видел, сделан пышный пиар. Так бы он прошел тридцать—сорок раз и был бы снят с репертуара. А теперь ему суждена жизнь вечная. Не думаю, чтобы он был плох — его делали талантливые и опытные люди. Но ты втянут в обсуждение происходящего против своей воли. Это означает, что в любую чепуху, в обсуждение муры и дичи тебя сейчас втянут с потрохами, если захотят. Как можно обсуждать любую вещь до ее появления на подмостках? Это манипуляция в чистом виде, причем и не разберешь, кому она выгодна, вероятно, тем людям, которые рвутся к руководству Большим театром. В близком будущем нас ждет принципиально новая ситуация — манипулируемый человек, у которого волею других людей будет атрофироваться потребность в личной оценке, самоорганизация и нравственность в традиционном смысле слова. И этот человек будет на многое способен. Другое дело, мы не знаем, как ударит это по тем, кто инициирует подобные процессы. Но все, кто занимается искусством, должны эту ситуацию отражать. И главное, делать это в понятиях традиционной культуры и не перевернутой ценностной шкалы. Чтобы не запутаться... Если вернуться к кино, то Сокуров, по-моему, единственный режиссер, который сегодня работает с кинопластикой. Я не вижу изображения ни в одном европейском или американском фильме. Изображения, которое было бы сопоставимо с работами Свена Нюквиста 60-х годов, Рерберга, Юсова, Калашникова у нас... Понимание кино как живописи похоронено. А в кинематографе должна быть живописная составляющая. Как в фотографии. Но с приходом клипа, масскультуры и прочая возник другой перекос — берутся только фабульная сторона, аттракцион и бытописание. Последнее — в лучшем случае. И мы имеем что угодно, кроме кино в классическом понимании.

И.Любарская. Юра, милый, но ведь есть не только живопись, но и графика, и коллаж, и примитив, и много чего еще.

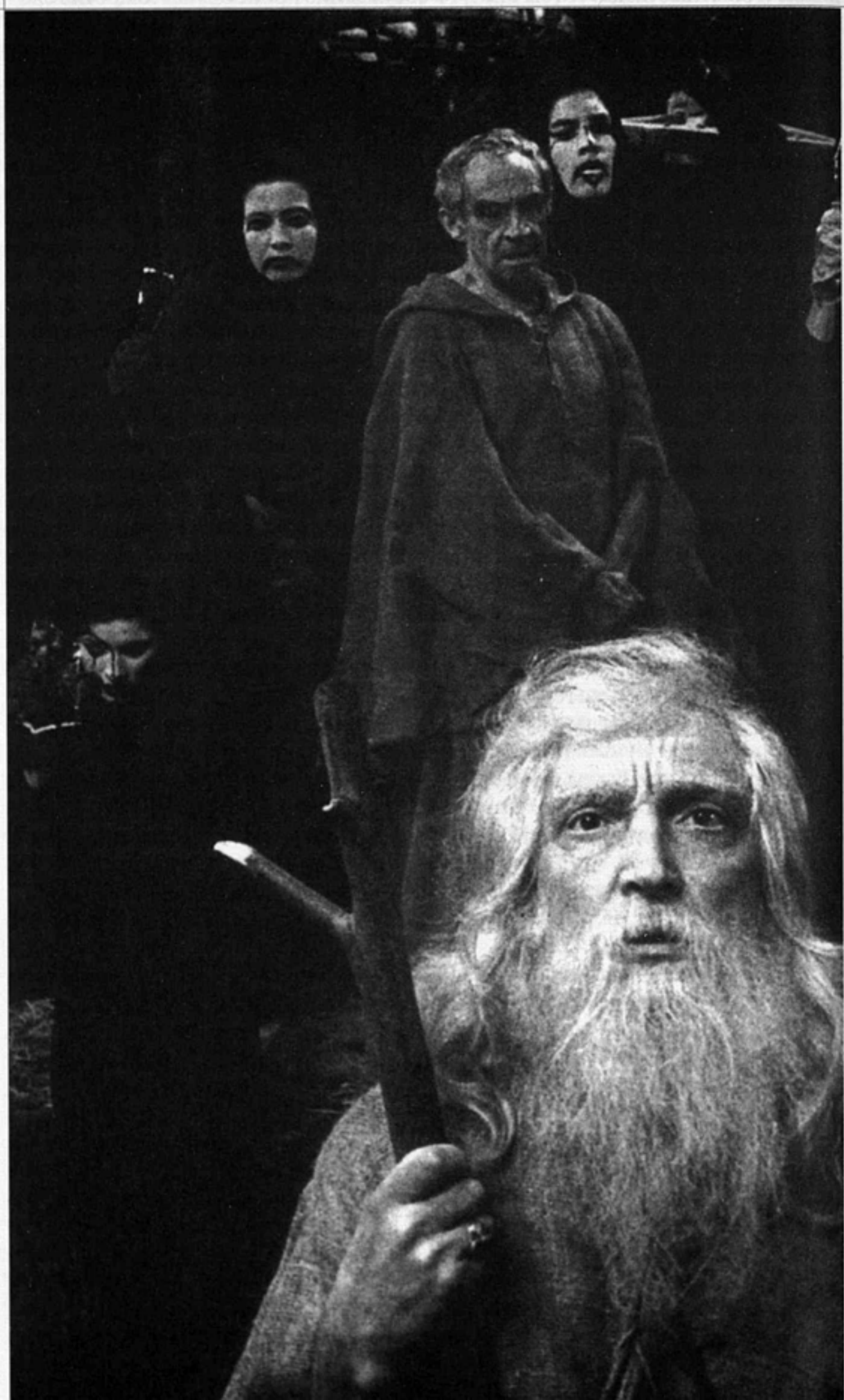
Ю.Арабов. Тут я с тобой согласен, с примитивом особенно. Этого много. Я могу сказать, как известная героиня Николая Васильевича Гоголя: если бы к носу одного приставить глаза другого и рот третьего, тогда бы получилось абсолютное кино.

И.Любарская. Кого бы ты выбрал? Чтобы приставить к «живописному кино» Сокурова?

Ю.Арабов. Чаплина, пожалуй. Периода «Новых времен». Интересно бы получилось.

И.Любарская. Так ты же и есть Чаплин в вашем дуэте.

П У Б Л И К А Ц И И



«Фауст». Телеспектакль. Режиссер Михаил Козаков. Фауст — Михаил Козаков. Мефистофель — Зиновий Гердт

МИХАИЛ КОЗАКОВ

Зяма, Зиновий Ефимович...

Много раз я брался за перо, чтобы написать о Зиновии Ефимовиче Гердте, о Зяме. Начинал и бросал. Почему? Понятно, о нем так много вспоминали и писали разные люди, что добавить что-нибудь к коллективному портрету под названием «Зяма» — так называется книга воспоминаний о нем, — добавить нечто новое весьма сложно. Его любили, им восхищались. Ему устраивали юбилейные вечера, и не один, а в каждую более или менее круглую дату. Его уважали и побаивались его крутого нрава. Его оценки ждали и волновались, что он скажет по тому или иному поводу. Словом, Зиновий Ефимович Гердт был своего рода культовой фигурой советской и постсоветской действительности. И не зря. Фигура, безусловно, незаурядная, весомая, нечто вроде ладьи на шахматной доске. Бывал и ферзем, когда снялся, к примеру, в прекрасном фильме своего друга Михаила Абрамовича Швейцера «Золотой теленок», где выдающимся образом сыграл Паниковского. А кто не восхищался его поразительным тембром голоса, которым говорили и наши, и иностранные актеры?! Им озвучены, придуманы, даже написаны закадровые тексты «Фанфан-Тюльпана» с Жераром Филипом в давней черно-белой версии, и еще в десятках любимых фильмов звучал голос Гердта с его неповторимыми, незабываемыми интонациями. Общеизвестно, что Зиновий Ефимович воевал, был ранен, и несгибающаяся нога его помешала актеру играть на сцене в послевоенные годы. И тогда он, Гердт, сотворил чудо в кукольном театре Образцова. Его конферансье в «Необыкновенном концерте» стал так же любим и популярен, как какой-нибудь знаменитый экранный персонаж, — как тот же Чапаев, сыгранный Борисом Бабочкиным в «Чапаеве», или один из комедийных образов, созданный великим Игорем Ильинским. Зиновий Ефимович со спектаклем Образцова объездил чуть ли не весь мир, и в каждой стране он вел этот необыкновенный концерт на языке той страны. Адов труд! Беспримерный подвиг! Ведь надо было и куклу вести, и говорить. Мало того, шутить на чужом языке, придумывая смешные шутки, понятные зрителям этих разных стран, где не только разные наречия, но и разный менталитет, а стало быть, и особое, свое чувство юмора. И Зиновий Ефимович всюду и всегда побеждал аудиторию.

Пишу и думаю: ведь все мной описанное хорошо известно, как известны его многие блестяще сыгранные роли в кино и театре. Мне кажется, что вершина Зиновия Ефимовича — роль костюмера в спектакле Евгения Арье «Костюмер», где Гердт (в дуэте с Всеволодом Якутом) прогремел на всю Москву. Слава Богу, что эта работа Гердта зафиксирована на пленке в телевизионной версии. Арье ставил этот спектакль в Театре им. Ермоловой, которым тогда руководил Валерий Фокин. С Валерием Фокиным Зиновия Ефимовича связывали как творческие, так и родственные узы. Им удочеренная любимая дочь Катя была женой Фокина и родила любимого Зямой и его женой Таней, матерью Ка-

ти, внука Орика, Ореста, названного столь причудливо в честь любимейшего друга семьи Гердтов художника Ореста Верейского. Вообще, у Гердтов было много друзей, и друзей замечательных. Хлебосольный их дом всякого, кто там бывал, поражал красотой, элегантностью, я бы сказал, продуманностью убранства. То же можно сказать и об их загородном доме в Пахре под Москвой. Гердты любили и умели принять гостей. И дни рождения хозяев, и памятные даты войны или мира, и премьеры, и именины, и Бог его знает, что еще. Гостей бывало много. Мне кажется даже, что чересчур много. И я был бы, наверное, прав, если бы не одно обстоятельство: в их доме не бывало случайных людей. С каждым Гердта или его жену Таню что-нибудь связывало или связало когда-то. А потом еще возникали друзья дочки Кати или зятя Валерия Фокина. Чтобы жить так, как жили Гердты, на широкую ногу, нужно было много, очень много работать. И Гердт умел работать. Работать и зарабатывать и на жизнь семьи, и на красивую, элегантную одежду для жены и дочери, да и сам Зиновий Ефимович любил и умел красиво одеваться. Он вообще любил красиво жить. Был у него вкус к жизни. Что ж, красиво жить не запретишь. Удивительно другое, что, будучи человеком светским, публичным, как сказали бы сегодня, человеком тусовки, Зиновий Ефимович успевал при этом еще очень много читать, смотреть чужие фильмы, спектакли, быть, что называется, в курсе дела.

А его сольные вечера! Особенно сильное впечатление от триумфального творческого вечера Гердта я получил, когда он выступал в Одессе. Я оказался там в то же время, снимался там. Зяма провел тогда порядка десяти сольных выступлений в этой жемчужине у моря. Он работал на совесть. Вечера в двух полноценных отделениях, длящиеся не менее двух часов при переполненных залах. Это было в начале 80-х годов теперь уже прошлого столетия. Часть интеллигенции отвалила за бугор в начале 70-х. Но Одесса 80-х была еще весьма театральным городом, городом многонациональным, живым и восприимчивым. Когда Гердт появлялся на сцене, зал буквально овацировал артисту. Зиновий Ефимович, улыбнувшись, начинал: «Вы чересчур доверчивы». Хохот. Аплодисменты. Общеизвестно, что Гердт был превосходным рассказчиком. Ведь он был или, во всяком случае, мог стать профессиональным писателем. Зяма легко рифмовал, импровизировал, умел держать ритм и темп, менять его, если надо, по ходу концерта. Он был настоящим гастролером в полном смысле этого понятия. Гердт — это не только гарантированные сборы, это знак качества и добросовестности мастера эстрады. По ходу рассказа, о чем бы он ни повествовал: о друзьях-поэтах — Твардовском, Симонове, Окуджаве, Самойлове, о ролях ли, о режиссерах и партнерах, с которыми он работал, или даже о своей любимой теще, — он умело вплетал в повествование стихи Пастернака, Самойлова, Твардовского или кого-то еще. Но уж когда дело доходило до ответов на записки и вопросы зрителей, в этом ему не было равных. Остроумие, глубина, краткость, которая, как известно, сестра таланта, блеск. И всегда аплодисменты, букеты цветов, поздравления за кулисами, автографы. Кто-то скажет: а что в этом необычного? Разве у других не так? Не то что не так, а так, как я почти не встречал у нашего брата артиста театра и кино на эстраде. Как правило, бывало стыдно, когда, сидя в зале, я слушал выступления своих именитых коллег, в том числе и первейших, и по праву, мастеров театра и кино. Косноязычие, необразованность, пошлое кокетство или затертая, как старая пластинка, заученная, многократно повторяемая пошлость и примитив в рассказе о себе, о профессии, о жизни. Одно и то же, одно и то же по нескольку раз на дню. В Харькове или Жмеринке, в концертном зале или в жэке, на рыбозаводе на Сахалине или в Дворце культуры в Риге. Иногда такого рода гастролера спасали ролики из фильмов. Хорошие ролики из хороших фильмов с его, гастролера, участием. Но лишь спасали. Спасайся, кто может, думал я, когда почему-либо попадал на такие творческие вечера в России ли, в Прибалтике или Израиле. Оттого творческие вечера Зиновия Ефимовича приводили меня всегда в восторг своей исключительностью. Перед вами стоял на эстраде не просто замечательный актер, чтец, сочинитель, а крупная личность, общение с которой всегда интересно и даже поучительно. Жа-

лею, что Гердт не зафиксировал на видеопленку хотя бы один свой концерт такого рода.

Вообще, да будет мне позволено высказать это вслух, Гердт не был рачителен по отношению к своим многообразным талантам. Он, который был одним из участников и создателей еще довоенного представления арбузовской студии «Город на заре», он, написавший со своим другом Михаилом Львовским пьесу, он, повторюсь, легко рифмующий обо всем на свете, человек, у которого легкое и профессиональное перо, фронтовик и путешественник, близкий друг многих выдающихся людей, человек наблюдательный, острый, остроумный, не написал, не оставил, не запечатлел на аудио и видео то, что по всей логике его длинной разнообразной жизни был просто обязан сделать. Ни мемуаров, ни статей, ни поэтических передач, ни пения. А ведь он был дьявольски музыкален. И к тому же обладал незаурядным певческим голосом. В чем дело? Почему так случилось? Вернее — не случилось?

«Свой дар как жизнь я тратил без вниманья». Но ведь автор сего признания очаровательно лукавил. Как раз он был крайне рачителен по отношению к своему божественному дару. Пушкин ведь тоже был светским человеком, участником тусовки своего времени. Любил женщин, дружеское застолье. Отцы пера мне скажут: «Эх, куда махнул! Некорректное сравнение. Ведь это Пушкин». А я отвечу: «Дело, в конце концов, не в масштабе дара, а в принципе, в подходе и отношении к тому, что преступно зарывать в землю». Данный от природы талант — это и залог некоей особой ответственности перед тем, кто дал. Гердт, на мой взгляд, сделал чрезвычайно много, но и до обидного мало, учитывая отпущенное ему от природы. Почему? Может быть, он слишком любил и ценил саму жизнь, с умом и вкусом ее проживая? Может быть, пройдя ад Отечественной войны, видя смерть в глаза, ценил ее дальнейшее протекание? И радость от нее, жизни, как таковой? И так ли уж он не прав? И имеем ли мы право, не пройдя того, что прошел он, фронтовик Гердт, даже задаваться ненужными вопросами: мало, много? Тем более что он, коленонепреклоненный Зяма, подарил радость миллионам, и мне в том числе, восхищаться при его жизни его даром и мастерством.

Со мной вообще случай особый, потому что Гердт однажды, пусть всего один-единственный раз, осчастливил меня, сыграв в моем трехсерийном телевизионном спектакле — в «Фаусте» Гёте — роль Мефистофеля. Я полагаю, нет, я уверен, что никто бы не смог сыграть эту роль, сочинение поэта Гёте — да еще в каком переводе Пастернака! — лучше Зиновия Ефимовича Гердта.

Я часто сомневаюсь в праве режиссера печатно восхищаться актером, сыгравшим в его спектакле или фильме. Ведь хваля актера, режиссер хвалит тем самым и самого себя. Но в данном случае мне не хочется останавливать себя. Зиновий Ефимович Гердт обладал для исполнения труднейшей роли всеми необходимыми качествами.

С чего начать? Прежде всего Гердт был умен, дьявольски умен. Второе, и весьма немаловажное: за имиджем обаятельного Зямы скрывался мощный и весьма неоднозначный характер. Характер сильный и темпераментный, подчас весьма взрывной. Третье, юмор со всеми его оттенками — от милого простодушия до уничтожающего сарказма и изощренной язвительности. Безупречное чувство сценической правды. И, наконец, потрясающее знание поэзии, которая в сочетании с его бесподобной музыкальностью позволяла артисту читать стихи, играть в стихах, играть стихом, легко менять темп и ритм, я бы сказал, импровизировать в чужих строфах... Когда же надо было по ходу роли петь куплеты Мефистофеля, наступали сладчайшие мгновения. Мы с композитором Эмилем Олахом, человеком большого таланта, рано ушедшим из жизни и несправедливо забытым ныне, были поражены, когда Гердт сумел за два часа выучить и исполнить «Крысолова» Гёте, написанного композитором в последний момент. Произошло чудо. Драматический артист Гердт на наших глазах освоил то, на что любому другому артисту драмы, пусть даже у него был бы хороший слух, потребовалось бы продолжительное время. Гердт выучил, исполнил и записал фонограмму к «Крысолову» и в тот же день снимался под

эту фонограмму. Без всякого труда, шутя и играя, идеально, синхронно попадая в звучание этой фонограммы на крупном плане. На съемочной площадке в павильоне Шаболовки у всех на виду рождалось искусство. Ныне покойный оператор телеспектакля «Фауст» Саша Фукс шепнул мне на ухо: «Так не бывает». Оказывается, бывает, если есть Гердт, если был Зяма, Зиновий Ефимович. Между тем ему было уже под семьдесят. К тому же хромота. А он, снимаясь по восемь часов каждый день в этой трудной роли, как мальчишка, лез на верхотуру металлических конструкций, если того требовал выбранный оператором ракурс, выгодный для мизансцены. «Зяма, может быть, все-таки не надо, еще небезопасно?» — «Брось, Миш, если надо, значит, надо. Это Мефистофель. Такое не часто попадается сыграть». Потом уже, увидев телеспектакль «Фауст», наш общий друг поэт Давид Самойлов напишет:

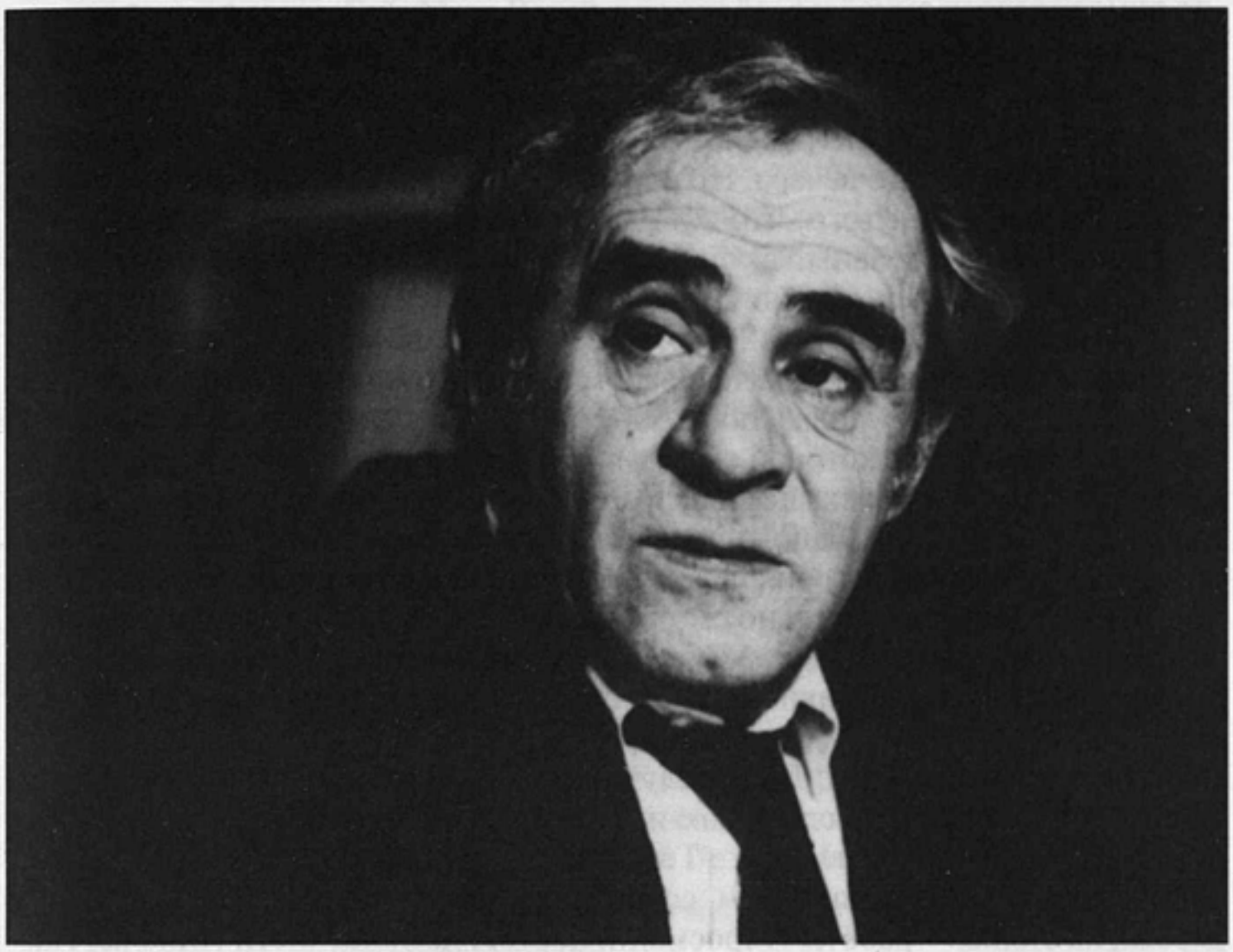
Твой «Фауст», Миша Козаков,
Прекрасный образец работы,
Ведь ты представил мне, каков
Был замысел Володи Гёте.
Володя этот (Вольфганг тож)
Был гением от мачт до киля,
И он не ставил ни во грош
Любые ухищренья стиля.
Он знал, что Зяма — это черт,
Что дьявол он по сути самой,
Что вовсе он не Гердт, а Гёрт!
Что черт в аду зовется Зямой.

Остается только в очередной раз повздыхать на тему нерачительности нашего телевидения. Спектакль снимался на видеопленку, которая имеет одно препоганейшее свойство — осыпаться и становиться негодной для показа на телевидении. Последний раз, когда фильм решились показать, года два назад, я с ужасом увидел на экране какие-то неподвижные заставки и проступающие фрагменты неких картин, перекрывавших течение спектакля. А что, перегнать на кинопленку, чтобы сохранить игру Гердта на десятилетия для тех, кто пожелает его увидеть в роли гётевского Мефистофеля, нельзя? Ах, как мы расточительны! Как легко разбрасываемся уникальными созданиями мастеров.

К примеру. Потрясающую работу Олега Борисова в телеверсии Льва Додина «Кроткая» по Достоевскому тоже не уберегли, стерли. Как мне рассказывал сын Олега Борисова Юрий, срочно понадобилась видеокассета для съемки какого-то политического шоу с участием Бориса Николаевича Ельцина. И по ошибке взяли кассету с «Кроткой», чтобы записать этот судьбоносный визит президента в Питер. Словно предчувствуя, чем дело кончится, я убедил Зиновия Ефимовича записать хоть часть нашего спектакля на фирме «Мелодия», хотя бы первые диалоги доктора Фауста и его оппонента Мефистофеля, уговаривающего Фауста заложить свою бессмертную душу в обмен на возвращенную молодость. Так и называется эта пластинка — «Сделка». Ее мы в 1987 году сотворили с моим старым старшим товарищем Зямой.

Почему я не написал: с другом Зямой? Ведь мы с ним и с его замечательной женой Татьяной дружили семьями, начиная с 70-х годов вплоть до ухода Зямы в конце 90-х. Да, дружили: мы с моей тогдашней женой Региной часто бывали у них в доме, они не раз бывали у нас — и при Регине, и при новой моей жене Анне. Гердт навещал меня в разных больницах, куда я не раз попадал. Мы вместе снимались в картине Ролана Быкова «Автомобиль, скрипка и собака Клякса» и подолгу жили в Таллине, где выпили не одну рюмку водки в ожидании хорошей погоды. Мы в 89-м году вместе съездили в Америку на гастроли, как это называлось тогда, «по воинским частям» — имелась в виду русскоговорящая эмиграция. Гердты позже не раз побывали в доме у нас с Анной в Израиле, где мы жили с 91-го по 96-й год. Мы еще успели пару раз увидеться с Зиновием Ефимовичем и по возвращении оттуда. Да мало ли. Повторюсь: нас многое связывало — годы, общие друзья и компании, любовь к поэзии и музыке и прочее.

Однако в этом моем воспоминании 2004 года, когда Зиновия Ефимовича уже нет, я не рискнул написать: друг Зяма. Почему? Я жил в Израиле. У всех у нас по телевидению была возможность смотреть напрямую недолгое время еще советское, а затем российское телевидение. В одной из передач Зиновий Ефимович Гердт на вопрос: «Кто ваши друзья?» — стал перечислять своих замечательных, знаменитых и незнаменитых друзей. «А Козаков?» — спросили у него. «С Мишей у нас непростые отношения», — сказал тогда Зиновий Ефимович. И объяснил, почему, вспомнив один наш конфликт в застолье,



Зиновий Гердт

в его, Гердта, день рождения, где я под влиянием винных паров поссорился с выдающимся режиссером и замечательным человеком Михаилом Абрамовичем Швейцером. Гердт счел, что я обхамил его старого друга и выгнал меня из дома. Я ушел. Наутро я выяснил с Михаилом Абрамовичем отношения по телефону, испросил прощения, и мы, как мне кажется, сохранили наши товарищеские отношения — с ним и с его женой Софьей Абрамовной. Не хочу сейчас вдаваться в подробности конфликта. Скажу только, что возникший в пьяном застолье спор был все о том же — о Пушкине, о понимании его стихов и о моем праве их исполнять. Звучит красиво. Но форма, скорее всего, была ужасной, в чем я и повинился Михаилу Абрамовичу.

И вот, спустя годы, Гердт вдруг вспомнил этот возмутительный эпизод, после которого мы на два года прервали всякие отношения. Затем помирились, заболели дружбой отношений. Правда, характер у нас обоих, в особенности у меня, увы, не сахар. Сейчас, в старости, я стал, как мне кажется, сдержаннее, терпимее. Но тогда, в 80-х, почувствовав себя обиженным, я не подставлял другой щеки, я умел постоять не только за себя, но и за своих друзей и убеждения. Когда один негодяй, американский импресарио из бывших советских, возивших нашу группу в 89-м году по городам и весям США и безбожно «обувший» нас, неопытных, буквально унизил Гердта, точнее, Татьяну Александровну, за вмешательство в проведение гастролей и угрожал отправить Гердта и Татьяну в Союз, если Гердт не принесет публичных извинений и «не исправится», мы все в тот раз трусливо промолчали. И Гердт принес извинения. Коленонепреклоненный артист, как школьник на пионерской линейке перед строем, вынужден был просить прощения у этого подонка, с которым, хотя и не в тот раз, счеты я, однако, свел. Не стану утверждать, что

сделал я это только из-за Зиновия Ефимовича и Тани, но я не отказал себе в удовольствии, пусть в конце гастролей, назвать вещи своими именами. И потому мне было особенно обидно, что Гердт позже на телевидении припомнил не лучшее в нашей с ним дружбе и не назвал меня в числе друзей. Сегодня я хочу, но не могу назвать Зяму другом лишь потому, что не знаю, позволил бы он сам употребить столь высокое слово — дружба. Но это и не важно, в конце концов. Как говорится, хоть горшком назови, только в печку не ставь. Важно другое. Вот уже столько лет, как его не стало, а я все думаю и думаю о нем, о его судьбе, о его выдающемся таланте. И вновь и вновь мне кажется несправедливым, что он лишь озвучил козинцевского Лира. Зяма измучился, проделывая эту не нравившуюся ему работу, но не сыграл эту роль в ленте Козинцева. Сделав колоссально много, он, на мой взгляд, лишил нас радости прочитать его ненаписанные мемуары, услышать и увидеть снятыми на пленку сольные его вечера. Но история не терпит сослагательного наклонениия. Довольно и того, что жил да был Зиновий Гердт, мужественный фронтовик, замечательный актер, чтец, музыкант, друг многих, не менее замечательных людей, любивших его, восхищавшихся им, по-настоящему друживших с ним до конца его жизни. А мне лишь остается поблагодарить судьбу, что она свела меня с этим человеком и в жизни, и в работе.

Незадолго до его ухода я побывал у него в Пахре на съемках в его персональной программе, в которой он за чашкой чая раскручивал двух приглашенных на интересные рассказы и воспоминания. Мне досталось быть в компании с Александром Адабашьяном. Когда я после большого перерыва увидел Зиновия Ефимовича, мы обнялись. Зяма спросил меня: «Ну что, Миша, я сильно сдал?» На меня пристально смотрели два запавших грустных черных глаза хозяина пахринской дачи. Мы с Адабашьяном, как могли, поучаствовали в Зяминой передаче за чашкой чая. Затем по приглашению хозяев сели обедать с непременной водочкой. Я в тот раз пить не стал. Больше я Зиновия Ефимовича не видел никогда. Так уж случилось. Но помню, по счастью, не только эти грустные глаза — вспоминаю их молодое, святящееся лукавством и юмором выражение в доме великого Товстоногова, куда меня в Питере привел с собой Зиновий Ефимович. Дом, со вкусом обставленный мебелью красного дерева, на стенах — работы Пиросмани, портрет хозяина кисти Николая Павловича Акимова. И вот среди этой прелестной роскоши электрокамин, непонятно как сюда попавший из магазина «Электричество». «Ну, — сказал великий Гога, — как вам, Зямочка, мой камин?» Ни на секунду не задумавшись, Гердт ответил: «Очаровательный каминчик, Гогочка. Но знаете, чем он отличается от настоящего камина? В настоящем постоянно меняется рисунок огня». Товстоногов нашел в себе мужество улыбнуться шутке друга Зямочки, а Гердт хулигански мне подмигнул. Я закусил губу, чтобы не расхохотаться вслух. Ай да Зяма! Ай да сукин сын!

О Гафте. Объяснение в любви

Я припоминаю Школу-студию МХАТ в 1953 году. Вступительные экзамены. Я уже закончил первый курс. Мы, перешедшие на второй, болеем за вновь поступающих. Перед комиссией появляется длинный худой брюнет. Он заметно смущен и не уверен в себе. У него странная фамилия, такая же странная, как он сам. Редчайшая, как он сам, каким станет. Читает. Принят. Я болел за этого парня и, кажется, первым сообщаю ему по секрету, что его возьмут. Взяли. И вот сегодня Гафту, как и мне, уже стукнуло семьдесят лет. Грустно. Правда, как посмотреть. Мы с ним актеры-долгожители. Аксакалы.

За пятьдесят лет труда Валентин Иосифович настругал столько, что мало не покажется — известно всей стране. Скажу сразу: я люблю Гафта, как мало кого в моем талантливом поколении. Я его люблю, а не просто ценю или уважаю. За что? И хотя любовь, как известно, необъяснимое чувство, все же

попробую что-то объяснить, прояснить хотя бы для себя самого. Скептик-иронист скажет: да что тут понимать? Они похожи и по типу, и по крови, и по отвратительным характерам. Любя Гафта и объясняясь в любви к нему, Козаков объясняется, в сущности, в любви к себе самому. Что... так и есть. Мы ведь любим своих отцов, своих детей, своих братьев. Что ж в этом плохого? Это естественно. Хуже, когда наоборот. Актерское братство — звучит красиво. А на деле? Не случайно день, когда братство собирается в начале сезона, именуют «Иудиным днем». Такова уж наша профессия, во многом замешанная на конкурентности и тщеславии, на зависти и тщательно скрываемой фальши в отношениях между собой. Мы с Валей должны бы особенно настороженно относиться друг к другу именно из-за сходства: как бы претендуем на одни и те же роли — и претендовали, и даже несколько раз их играли. И Гусева в «Валентине и Валентине» Рощина, он — в «Современнике», я — во МХАТе. Оба репетировали в ефремовской «Чайке» в «Современнике» неподходящую нам обоим роль управляющего Шамраева. Он сыграл, я — нет. Он и я играли одну роль, правда, в разные временные периоды в спектакле Г.Волчек «Обыкновенная история» — дядюшку Адуева. Оба могли бы сыграть Воланда, хотя всерьез его сыграть невозможно, как и экранизировать весь этот роман. Правда, Гафт все-таки сыграл у Юрия Кары в невышедшем фильме. Я, слава Богу, нет. Список сыгранного и несыгранного можно бесконечно длить. Остановлю себя. Нет. Еще один, но важный для моих размышлений пример. Американский драматург Эдвард Олби когда-то, в 60-х, подарил мне свою изданную по-английски пьесу «Кто боится Вирджинию Вулф?» и пожелал мне, молодому тогда, сыграть в ней роль Джорджа, когда стану старше. Не сыграл. Сыграл Гафт. Блестяще. Был на премьере и выразил ему мои восторги. Искренне. Придя домой, даже написал на обратной стороне программки... Дабы несведущий читатель понял: был отличный американский фильм по пьесе «Кто боится Вирджинии Вулф?», где роль Джорджа играл блистательный Ричард Бартон, а стареющую красавицу Марту — признанный секс-символ и звезда кино Элизабет Тейлор. Вулф — волк по-английски; пьесу, шедшую в «Современнике», перевел Виталий Вульф. Итак:

В роли Тейлор здесь Волчек,
Вам сравнить охота?
Ричард Бартон — Валя Гафт.
Тонкая работа.
Нам не страшен серый волк,
Не страшна Волчек.
Секс особый у нее,
Но про то молчок.
Нам не страшен серый Вулф,
Но томит зевота.
Вот такая там идет
На волков охота.

Эту страсть к дружеским эпиграммам я заимствовал у того же Гафта. Только Валька классный эпиграммист, а я лишь эпигон. Когда-то он написал на меня эпиграмму, которую очень многие охотно цитировали:

Все знают Мишу Козакова.
Всегда отца, всегда вдовца.
Начала много в нем мужского,
Но в нем мужского нет конца.

Я, впервые услышав ее, кстати, от самого Гафта, вспыхнул — я сразу понял, что она разойдется. Так и случилось. Хотя эпиграмма эта, безусловно, смешна и многозначна, по крайней мере я так ее воспринимаю, я был ославлен на всю страну. На всех выступлениях от бюро пропаганды всяких искусств меня спрашивали о Валькиной эпиграмме. Однажды я сказал ему: «Ты сделал мне прекрасную рекламу среди женской части населения. Многие, заинтересовавшись, решили проверить правдивость твоего заявления. Спасибо, друг». Однако я предпринял жалкую попытку ответа знаменитому эпиграммисту:

Про Гафта рифмовать? Зачем?
Гафт не рифмуется ни с чем.
Про Гафта рифмовать — сплошное наказанье.
Гафт для актеров — что антисемит
И потому достоин обрезанья.

Понимаю, что мудрено, длинно. И тут я проиграл поединок с Валькой. И еще одной попыткой компенсации стало мое поздравление «Современнику» с очередным юбилеем. Я сначала, признавшись к нему, «Современнику», в прошлой любви, при всем уважении к его настоящему, испросил извинения, что в присутствии эпиграммиста Гафта, которому я не достоин «завязать сандалии на ногах», прочту зарифмованное про него и его постоянного партнера Игоря Квашу, знаменитого актера, а ныне не менее знаменитого телеведущего. И прочитал:

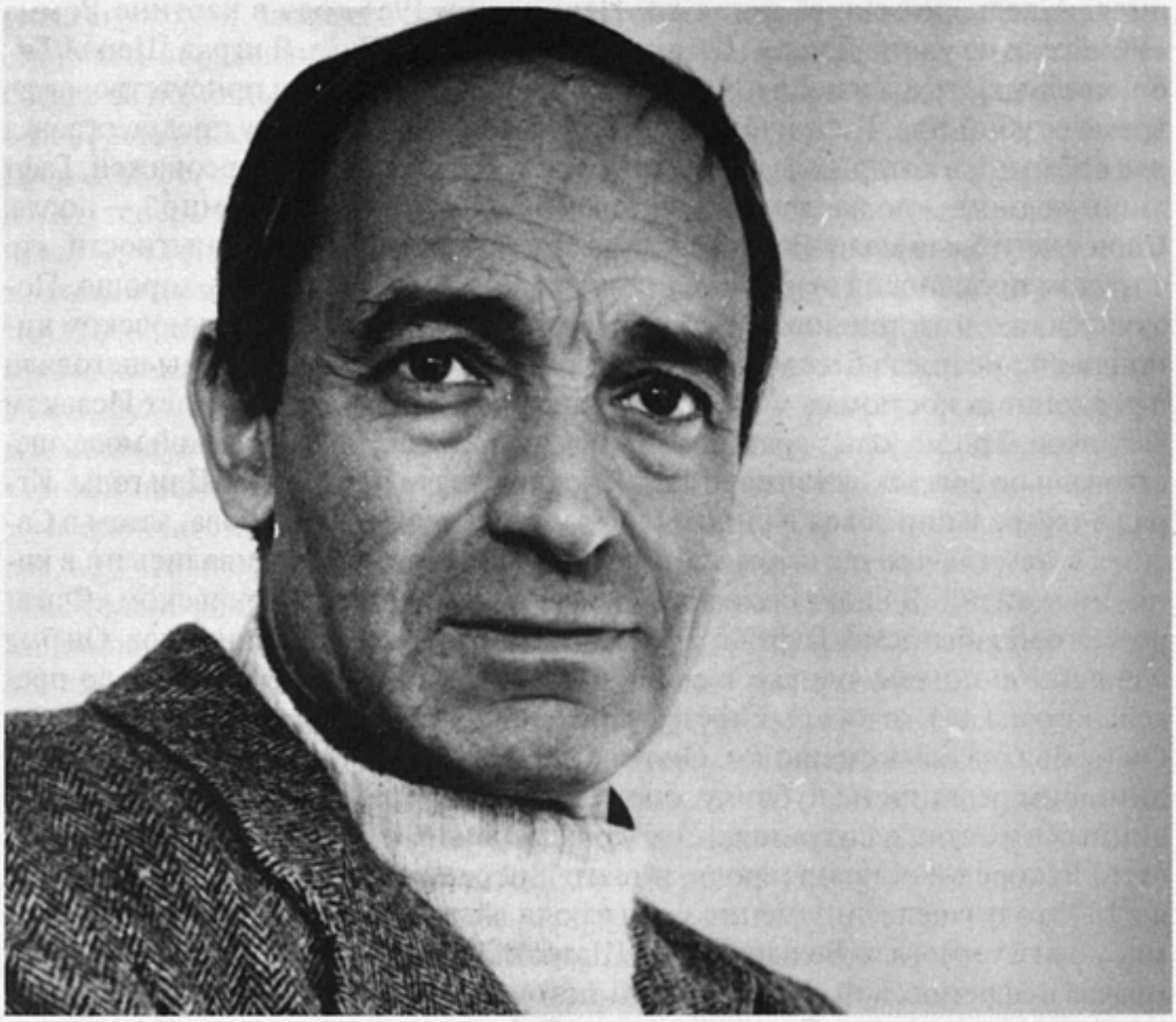
Валя, ты артист большой,
ростом, разумеется.
Но сравню тебя с Квашой,
С маленьким евреем.
Ты — Отелло, он — Макбет,
А эффекту мало.
Результатов вовсе нет,
Хоть ролей хватало.
Штокман — он, а Генрих — ты,
Гауптман, Пиранделло.
Не сыграли вы Вирты,
Может, в этом дело?
Может, просто дело в том,
Что вам труден Чехов?
Михалков — куда ни шло,
Но Щедрин — помеха.
Может, легче вам играть, господа артисты,
Шайбу по полю гонять
В фильме «Хоккеисты»?

Здесь почти каждая строчка моей шутки требует разъяснения. Нужно хорошо знать театральное течение жизни именно тех лет. Кто, кроме самого Гафта, Кваши и меня, теперь помнит это время? А объяснять и разъяснять — лень. Однако привел его в этом, с позволения сказать, эссе об актерской дружбе, привел и оставляю без комментариев. Итак, Гафт — эпиграммист, Гафт — сочинитель лирических стихов, издаваемых и переиздаваемых, надо полагать, не без желания самого автора. Поразмышляем — стоит того. Другой замечательный, большой артист и потрясающая личность — мой покойный друг Ролан Быков — однажды, подарив мне свою книгу стихов, сказал: «Миша, я надеюсь, ты понимаешь, что это не Ролан Быков — стихи, а стихи Ролана Быкова. Чуешь разницу?» Я сказал: «Ролка, это напоминает еврейский анекдот, где все зависит лишь от интонации»: «Мой сын-негодяй присылает хамскую телеграмму: «Папа, пришли денег!» А-а?! Написал бы (*следует другая интонация*): «Папа, пришли денег!»

Ролан Быков — стихи, стихи Ролана Быкова. Что в лоб, что по лбу. Издал стихи, значит, подпадаешь под общий закон и с тебя можно требовать того же, что с любого поэта или писателя, опубликовавшегося в печати. Для себя пиши сколько угодно. Читай в компании, если слушатель найдется, в крайнем случае, на творческих вечерах. Опубликовался — значит, претендуешь. Гафт — знатный эпиграммист, при этом весьма профессиональный. Его можно иногда упрекнуть в грубости? Пожалуй. И в злости метких эпиграмм? На здоровье. В несправедливости? Это как посмотреть. Он, на мой взгляд, не просто эпиграммист, он своего рода Пимен наших театральных времен, которые достойны эпиграмм. Тем более что он бывает и учтив, и благожелателен, даже пафосен в этом жанре. Например, четверостишие о коленонепреклоненном Гердте — это и не эпиграмма вовсе.

Об эпиграммах Гафта и благодаря им можно было бы написать диссер-

тацию и проанализировать театральный, а стало быть, этический, эстетический и даже политический контекст. Но это завело бы нас слишком далеко и привело бы к иному жанру сочинения. Ограничусь утверждением: эпиграммы Гафта правомочны и достойны опубликования. Мало того, мне довелось слушать в его чтении блистательные характеристики в жанре эпиграмм про таких персон, что их публикация стало бы небезопасной для автора. Небезопасной в буквальном смысле слова. И хотя характеристики и точны, и остроумны, и блестящи, я сказал ему: «Спрячь в стол».



Валентин Гафт

«Гафт остроумен, и не только. Он удивительный талант, как Ленский, он, влюбившись в Ольгу, на Остроумовой женат». Мой сиюминутный импровиз, всего лишь блудодейство шариковой ручки, движение руки, не более. К слову говоря, та же Ольга Остроумова, замечательная актриса и, что редко бывает, очень глубокая, умная женщина, выйдя замуж за нашего героя, присоветовала Вале не печатать его лирические опусы. Насколько мне известно, Гафт прислушался. И, на мой взгляд, поступил правильно, умно и даже мужественно. Уметь ограничить себя не всем доступно. Наступить на горло, так сказать, собственной песне. Соблазна публикации «Из лирики» избежали немногие из популярнейших актеров и даже режиссеров. Как ни оправдывайся — это, мол, мои дневники в стихах, — получится: «Папа, пришли денег!» Одна, даже ставшая популярной во всей стране песенная строчка не делает непоэта поэтом.

Эпизод из жизни. 90-е годы. Израиль. Тель-Авив. Мы сидим в шезлонге на берегу Средиземного моря. Точнее, я сижу одетый, мне, израильтянину, в октябре уже холодно. Валентин, раскинув свое мощное мускулистое тело на пляжном матраце, умудряется греться на октябрьском солнце. У него здесь проходят удачные гастроли. Настроение отличное. Он читает мне тут же на пляже что-то из своей лирики. Помнится, что-то о бабочке. И как бы прочитано совсем не дурно. Потом о жирафе, кажется. Ждет оценки, реакции. Я напоминаю другу стихи о бабочке то ли Самойлова: «Я тебя с ладони сдуну, чтоб не повредить пыльцу», то ли Бродского: «Бобо мертва, но шапки не долой».

Завожусь, читаю «Жирафа» Гумилева. Он понял меня. А что тут не понять? «Ну, я ж не претендую. Это так, Мишаня, от нечего делать». — «Понятно, Валь, в общем, это ты неплохо накатал, но...» Дальше можно не продолжать. Он меня понял. За то и ценим друг друга и не обижаемся. Обижаются только горничные. Мы смеемся над собой, друг над другом, зато и любим друг друга. И, как мне кажется, добры не только друг к другу, хотя говорят: «Гафт злой». А уж про меня такое — хоть святых выноси. И пусть себе. Мне-то важно быть понятым такими, как Гафт. Сдается, что и ему тоже. Оттого и дружим, хотя и видимся крайне редко. Работаем в разных театрах, вместе почти не снимаемся. А ведь снимались когда-то. Начинали в 1955 году в картине Ромма «Убийство на улице Данте». Съемки натуры были в Риге. Я играл Шарля Тибо, красавца, труса и подлеца, который предал свою мать и присутствовал во время ее убийства. Гафт и Олег Голубицкий ее убивали. Тому предшествовал ряд событий, в которых я участвовал как один из основных персонажей. Гафт лишь в одном — до и в одном — в тюремной камере вместе со мной — после. Слов у него было мало. Валька был так зажат от волнения и неопытности, что с трудом произносил эти немногие слова. Ромм сказал: «Что ж, хорошо. Получится такой застенчивый убийца». Но это было уже в мосфильмовском кинопавильоне после бессловесных натурных съемок в Риге, где мы щеголяли в роскошных костюмах, сшитых лучшим портным Москвы тех лет Исааком Затиркой. Три молодых красавца, одетых по последней французской моде, шествовали по советской Риге тех лет. Девочки падали в обморок. Шли годы. Играл в театре и снимался в кино я. Гафт играл в театре Гончарова, затем в Сатире, затем где-то еще и тоже снимался. Мы почти не сталкивались ни в кино, ни в жизни. Я видел его в роли графа Альмавивы в плучековском «Фигаро». Это незабываемо. Гафт играл своего Альмавиву без ширвинизмов. Он был изящен, ироничен, однако в своей страсти к Сюзанне он доходил до предельного накала, оттого был чрезвычайно непосредственным и дико смешным. Он не боялся быть смешным. Он вообще, казалось, не заботился о производимой им реакции на публику, он жил в роли графа, он купался в его комедийных страстях и ситуациях. Это-то и смешило, и поражало — накал страстей! Вскоре он оставил и роль, и театр и перешел в «Современник», откуда я в 1971 году ушел. Он заменил меня в роли дядюшки Адуева и в ненавистной мне роли Стеклова в «Большевиках» Шатрова. А также начал репетировать Шамраева в ефремовской «Чайке». Лишь потом, после ухода Ефремова во МХАТ, уже в волчековском «Современнике», Гафт стал признанным протагонистом этого театра и сыграл блистательные свои роли — Джорджа в «Вирджинии Вулф», Гусева в «Валентине» Рощина, Городничего в «Ревизоре», Хигтинса в «Пигмалионе» и десятки ролей в постановках Галины Волчек, Георгия Товстоногова, Валерия Фокина и других. Еще одна его поразительная роль в театре, на сей раз имени Моссовета, — в спектакле Юрия Еремина «Муж, жена и любовник» по Достоевскому. В этом же спектакле играет его замечательная Ольга Остроумова. Произошло сие относительно недавно. А до того прошла целая жизнь артиста Гафта, известного и любимого всей страной. Одна из его многочисленных киноролей — в телефильме Петра Фоменко «На всю оставшуюся жизнь...», о ней много писали — и не зря. Еще множество других. Гафт и рязановский артист в том числе: «Гараж», «Забытая мелодия для флейты», «Небеса обетованные», в водевиле Горина и Рязанова «О бедном гусаре замолвите слово...», где Гафт — красавец гусар. Но любовь публики к его дарованию продиктована не только участием в фильмах Эльдара Александровича. Он играл еще в десятках других. Каков же киногерой Валентина Иосифовича? Почти всегда это большой, сильный, умный, красивый — что называется, стопроцентный мужчина, даже мужик. Это его, как теперь говорят, имидж. За это его любит массовый зритель. Есть еще и острохарактерная роль дворецкого в телекомедии «Здравствуйте, я ваша тетя!», где снимался и я. В сказке-комедии «Иван да Марья» мы с ним сыграли, спели, пританцовывая, двух идиотов-проходимцев, казначеев. Был телеспектакль А.Прошкина «Записки Пиквикского клуба» по Диккенсу, где Гафт — Сэм Уйлер, я — Джингль.

Было это давно — в 70-х. А вот в самом конце 80-х мы с Валентином сошлись в творческом клинче всерьез. Произошло сие замечательное для меня событие, когда я приступил к съемкам телефильма по пьесе Фридриха Дюрренматта «Визит старой дамы». Наш фильм зовется «Визит дамы», так как наша дама замысливалась не старухой. Эффектная, трагикомическая, совсем не старая Екатерина Васильева сыграла миллиардершу из Америки Клару Цаханасьян, возвращающуюся отомстить заштатному европейскому городку за попранную здесь молодость. Порядочная девушка стала портовой шлюхой. В числе ее клиентов оказался старик миллиардер армянин Цаханасьян. Она стала его женой, затем его сказочно богатой вдовой. И тогда она решила восстановить справедливость: вернулась в свое европейское захолустье и потребовала за помощь городу и миллиард долларов жизнь того, которому вместе с любовью отдала свою девичью честь, от которого забеременела и который променял ее, свою любимую, на приданое за нелюбимой, — маленькую лавочку, теперь тоже разорившуюся, как и он сам. Их девочка умерла в детском приюте, и тогда Клара стала проституткой. Дальнейшее известно. Этого пожилого, стертого, несчастного, слабого человека должен был сыграть Валентин Иосифович Гафт. И он-таки его сыграл. Худого, с поредевшими жидкими волосами на морщинистом лице, в очках, в поношенном костюме. Еще красивый мужчина, сильный, уверенный в себе, по крайней мере так воспринимаемый публикой. Потом Гафт, недовольный моей картиной, скажет: «Ты заставил меня, Мишка, играть тебя со всеми твоими комплексами. Поэтому я хреново сыграл эту роль. Не люблю я этот фильм. Нет, Катя там классная, а я — говно». Мне так не казалось и, честно скажу, не кажется по сей день. И не только мне. Поэтому вины за собой не числю. Да, эта роль Вали принципиально отличается от всего сыгранного им в кино. Это правда. Но так ли это плохо? Во всяком случае, Ольга Остроумова так не считает и убеждает в этом своего талантливого и умного мужа. Причем по ходу съемок у нас с Валентином было полное единодушие. Более того, он даже защитил меня однажды от нападок Кати Васильевой, защитил на съемке, в присутствии массовки. Публично встал на мою сторону, когда возник творческий конфликт с исполнительницей. А Галя-то Волчек, хорошо знавшая нас обоих, предрекала: «Козаков с Гафтом на съемках убьют друг друга». Не убили. Довели съемки в мире и дружбе до самого конца. Конфликт возник перед озвучанием, когда Гафт увидел смонтированный вчерне материал. Он недвусмысленно, прямо и резко высказал свое мнение о материале. Однако озвучание провел, ничего не испортив... Но долгие годы устойчиво не любил эту нашу работу и говорил мне об этом. Что ж, как говорится, имеет право. За это и люблю его. За точку зрения, за принципы, за человеческое и художническое достоинство. Оно во всем. Гафт не карьерист. Он не станет целовать президентское плечико за орден, врученный ему на сцене, как это сделал один очень известный артист, тоже когда-то снимавшийся у меня. Гафта не увидишь на всех этих тусовках, фото с которых потом появились в разного рода полужелтых журнальчиках. Его лицо не украшает толстые глянцевые журналы. Он не пожелал превращаться в пищу для глотателей таблоидов. Он не замечен не только, не дай Бог, в «Большой стирке», он не стал костяшкой в беспринципном «Домино», он стоит в стороне от антикультурной революции и прочих телепиршеств нашего нового времени. Он Гафт — и этим все сказано. Когда-то, увидев его блистательного короля Людовика в «Современнике» в булгаковском «Мольере» Игоря Кваши, я пошутил: «Жил-был король когда-то. При нем блоха жила». Поэтому он Гафт — король, а у вас на носу очки, а в душе осень. Осень и очки еще бы ничего. А вот если на лацкане медали, а в душе дерьмо... Валя, я люблю тебя. Живи долго!

ВИТАЛИЙ МЕЛЬНИКОВ

Жизнь — кино

«Здесь сливаются Шилка и Аргунь! — кричала мне мать в ухо учительским голосом. — Это так называемые истоки». У матери было два голоса — один домашний, а другой учительский, особенный, в нем слова и звуки отскакивали друг от друга, как горошины, и оставляли незримые вмятины в памяти «учащихся». «Здесь! — кричала мать, — начинается уже другая река! Она называется Зея!» Кричать приходилось оттого, что рядом с нами грохотал ледоход. Понять, где тут Шилка, где Аргунь, да еще и какая-то Зея, здесь не смог бы, наверное, даже самый лучший мамин ученик! Совершенно одинаковые льдины с гудением и стонами наползали одна на другую, а потом взрывались и звенели, и рассыпались на длинные ледяные иглы. А на смену им, кружась, надвигались и громоздились все новые и новые глыбищи. Они несли на своих горбах следы зимней, не до конца растаявшей жизни: угольные пятна отгоревших костров, вешки, обрамлявшие бывший санный путь, обломки строений и заборов, с корнем вывороченные деревья, а на них плыла спасающаяся, захваченная ледоходом врасплох всякая лесная живность.

Мать наказала мне к реке не приближаться, подхватила коромысло с мокрым бельем и пошла к дому. Я был послушным ребенком и к несущимся льдинам не подходил. Но рядом, почти на берегу, лежала толстая, ноздреватая, неподвижная глыба. Если на нее взобраться, то наверняка можно было бы увидеть и Зею, и много чего еще. Я, конечно, на льдину взобрался, а чтобы увидеть всего побольше, даже подпрыгнул. Подпрыгнул и вдруг погрузился по горло в рассыпающуюся груду ледяных иголок. Я закричал, но голос мой утонул в грохоте ледохода. Уцепиться было не за что, а ледяная каша медленно тронулась и поползла по скользкой прибрежной глине вниз к реке. Я барахтался, хватал ртом жидкую грязь, но скоро обессилел, оцепенел от холода и замер неподвижно, увлекаемый потоком. Река гремела ближе и ближе, а мне было все равно. Вдруг что-то ударило меня в бок. В это что-то я вцепился и прижал его к себе. Это был толстый кол, крепко вбитый на берегу еще с лета, — к нему привязывали лодки. Ледяная каша нехотя обтекала, освобождая меня, и уползала вниз, соединяясь с мутным потоком не то Шилки, не то Аргуни. Я постоял на берегу одинокий и свободный, а потом, отцепившись от своего кола, побрел домой.

Способен ли пятилетний человек размышлять о жизни и смерти, справедливости и прочем вечном? Утверждаю — пятилетний человек размышляет об этом постоянно и напряженно. Взрослые — реже. Они не способны подняться над рутиной. Через день у нас были похороны. Провалился под лед пограничник. Он утонул приблизительно в то же самое время, когда я держался за кол. Прощаться пришли все — и пограничники, и казаки с семьями. Покровка наша была старинная, екатерининских времен станица. У открытой могилы стоял на козлах красный гроб, а на груди у неподвижного пограничника лежала зеленая фуражка. Играл духовой оркестр, и все плакали. У кладбищенской ограды выстроились казаки с обнаженными шашками. Вперед вышел пограничный начальник и прокричал: «Тише, товарищи! Шапки долой! Красноармеец погиб молодой!» Все женщины заплакали громче, и моя мать тоже. Потом пограничники стреляли залпом.

Мне очень понравилось. Я даже немного пожалел, что тогда уцепился за кол, а не утонул, как пограничник. Мало того что мать отчитала меня учительским голосом, раздела догола и, укрыв толстым одеялом, заставила дышать над кипящим чугунком! Она еще пригрозила мне утюгом! Стоило ли, в самом деле, цепляться за кол? Ведь я знал этот утюг! Это был черный остроносый

утюг, похожий на пароход, но с круглыми дырочками-ноздрями и крышкой. Откинув крышку, мать засыпала в утюг угли, а потом их поджигала. Она ожесточенно размахивала утюгом, пока в дырочках-ноздрях не появлялось синее гудящее пламя. Тогда мать осторожно прикасалась влажным пальцем к утюговскому брюху, и он угрожающе шипел. Вот этим-то утюгом мать пообещала прогладить меня хорошенько, чтобы выгнать из меня всю простуду и чтобы я запомнил, как это лезть без спросу не то в Шилку, не то в Аргунь. Сегодня мать про утюг не вспоминала, отвлекли похороны, но кто знает...

А когда-то давным-давно, до этого ледохода, мы с матерью каждый день ездили на саночках в Китай. У нас была с китайцами общая прорубь. Казаки и китайцы чистили ее поочередно и ежедневно брали воду. Женщины у проруби обменивались новостями, ссорились, мирились и сплетничали. Но, конечно, не моя мать. В споры она не вступала, всем улыбалась, и ей тоже все дружно улыбались. Она же была Учительница! Мужчины тоже в разговоры не вступали, только степенно здоровались с китайцами. Это были не совсем китайцы. Можно сказать, что даже совсем не китайцы, а обыкновенные русские. Мать непонятно объясняла мне, что была гражданская война и в Китай русских китайцев «занесла судьба». У тех, которые оказались в Китае, и у тех, которые жили в Покровке, было много родственников.

На Пасху Покровка пустела — казаки отправлялись за рубеж к родственникам — праздновать — ведь в советской Покровке Пасху не попразднуешь! Пограничники глядели на все это сквозь пальцы. Зато уж Первомай у нас был необыкновенный: казаки и «китайцы», отпраздновав Пасху, с песнями пересекали границу и потом дружно отмечали в Покровке День солидарности трудящихся. Демонстрантов у нас на базарной площади всегда было вдвое больше, чем жителей в Покровке. Меня всеобщее веселье не удивляло. Не удивляла ни демонстрация, ни парад пограничников, ни джигитовка казаков. Ведь 1 мая — мой день рождения! А в мой день рождения все должно быть необыкновенным! С утра в доме пахло пирогом, и наше принаряженное семейство садилось завтракать. Я не ждал никаких подарков, потому что подарки, поцелуи и другие проявления «мещанства» у нас были не в ходу.

Поскольку отец был лесничий, наше семейство постоянно переезжало из одной глухомани в другую. Из одного казенного жилья в другое. После каждого переезда мать наспех жилье это «обставляла». Она обзаводилась оконными занавесками и книжной полкой, размещала единственный, но свадебный подарок отца — швейную машину и расстилала на полу медвежью шкуру. Вторую медвежью шкуру — тоже охотничий трофей отца — он прикреплял к стене сам собственными руками, потому что на этой шкуре он развешивал оружие. Всё! На этом очередное новоселье и заканчивалось. Не считая водружения в парадном углу портрета Вячеслава Михайловича Молотова. Непонятно почему, но мать, изъяв портрет из очередной отцовской конторы, поселила его к нам навеки. Водружение Молотова в угол стало семейным обрядом. Мать возвела наркоминдела СССР в ранг хранителя семейного очага. Может быть, оттого, что мой отец тоже был Вячеслав? Так мы и жили: мать учила покровских детей в школе, а отец пропадал в командировках по лесным уделам, засекам и лесничествам.

Потом был снова ледоход и снова Первомай, и оказалось, что мне уже шесть лет. Пирог был готов и благоухал, накрытый чистым полотенцем, а мы ждали возвращения отца с демонстрации. Отца «повысили», и он теперь должен был стоять на трибуне вместе с другими начальниками посередине базарной площади и помахивать рукою демонстрантам.

Пришел отец, и, как всегда, мы занялись пирогом, но мать вдруг подняла голову и спросила: «Вячеслав! Чем от тебя пахнет?» «Пирогом», — ответил отец. «Нет не пирогом, — мать деликáтно понизила голос. — Ты на что-то наступил. Ну-ка! Из-за стола!»

Они отошли в сторонку и стали шептаться, потом смеяться, потом ушли в сени и принялись громко хохотать. Вернулись они, вытирая слезы и переглядываясь.

«А если это провокация?» — серьезно спросила мать. «Нормальная, чело-

вческая реакция», — пояснил отец, и они снова засмеялись. В деревне ничего не скроешь — к вечеру о событиях знала вся Покровка.

В Покровке задолго стали готовиться к Первомаю. На базарной площади из свежего желтенького теса воздвигли невиданное сооружение — трибуну. Трибуна оказалась в центре повседневной базарной жизни, и местные жители постепенно стали приспосабливать ее к делу. Торговки вбивали в нее гвозди и подвешивали вязанки лука и сушеных грибов, на ступеньках трибуны старухи торговали семечками. Здесь же совершались торговые сделки. Если сделка была крупная, ее тут же обмывали. Если дети просились «пи-пи», их пристраивали под трибуну. Народ наконец понял, для чего нужна эта самая трибуна, и теперь все делали под трибуной не только «пи-пи». К трибуне пролегла народная тропа! Это и неудивительно.

Воздвигая трибуну, начальство и не подумало о постройке другого, менее помпезного, но крайне нужного сооружения. Согласно законам природы, на свежем воздухе и морозце последствия всенародного пользования трибуной не очень давали о себе знать. Но начало пригревать весеннее солнышко, и народ близ трибуны стал как-то принюхиваться и от нее отдаляться. Первыми отдалились торговки нежным товаром — луком и грибами. Затем переселились на сельповское крыльцо любители выпить и посудачить. Когда же объявились на трибуне принаряженные по случаю первомайского солнечного денька и ничего не подозревающие руководители, которые были, конечно, рабоче-крестьянского происхождения, люди закаленные и ко всему привычные, но вонь такой силы и концентрации даже их повергла в смятение. Насторожил и напугал также политический резонанс. Демонстранты флажками размахивали, но трибуны сторонились. Между народом и вождями образовалось пустое пространство. Пограничники с винтовками наперевес по уставу печатали шаг, однако «равнение направо» не держали — слегка отворачивали носы. Казачий эскадрон, отмахиваясь шашками, промчался мимо трибуны. И впервые среди присутствующих на трибуне прозвучало то самое слово: «провокация». Слово это было уже не новое. Не подвезли в Покровку соли — ясное дело, провокация. Перешла пограничную полосу корова — провокация. Вдруг пошел слух, что пользуются трибуной не по назначению именно зарубежные китайцы. Что все у них заранее продумано и предусмотрено. С утра я пошел к бережку, туда, где сливаются не то Шилка, не то Аргунь, и увидел, что пограничники с криками загоняют трехдюймовку в отрытый за ночь блиндаж. Трехдюймовка повернута была рылом в сторону Китая. И правильно! Нечего устраивать «провокации» и портить мне день рождения! Я не знаю, как там дальше повернулось дело с «провокациями» в Покровке, потому что нам предстоял очередной переезд — далекое путешествие в большой город Благовещенск, где были даже настоящие, а не игрушечные автомобили и двухэтажные дома.

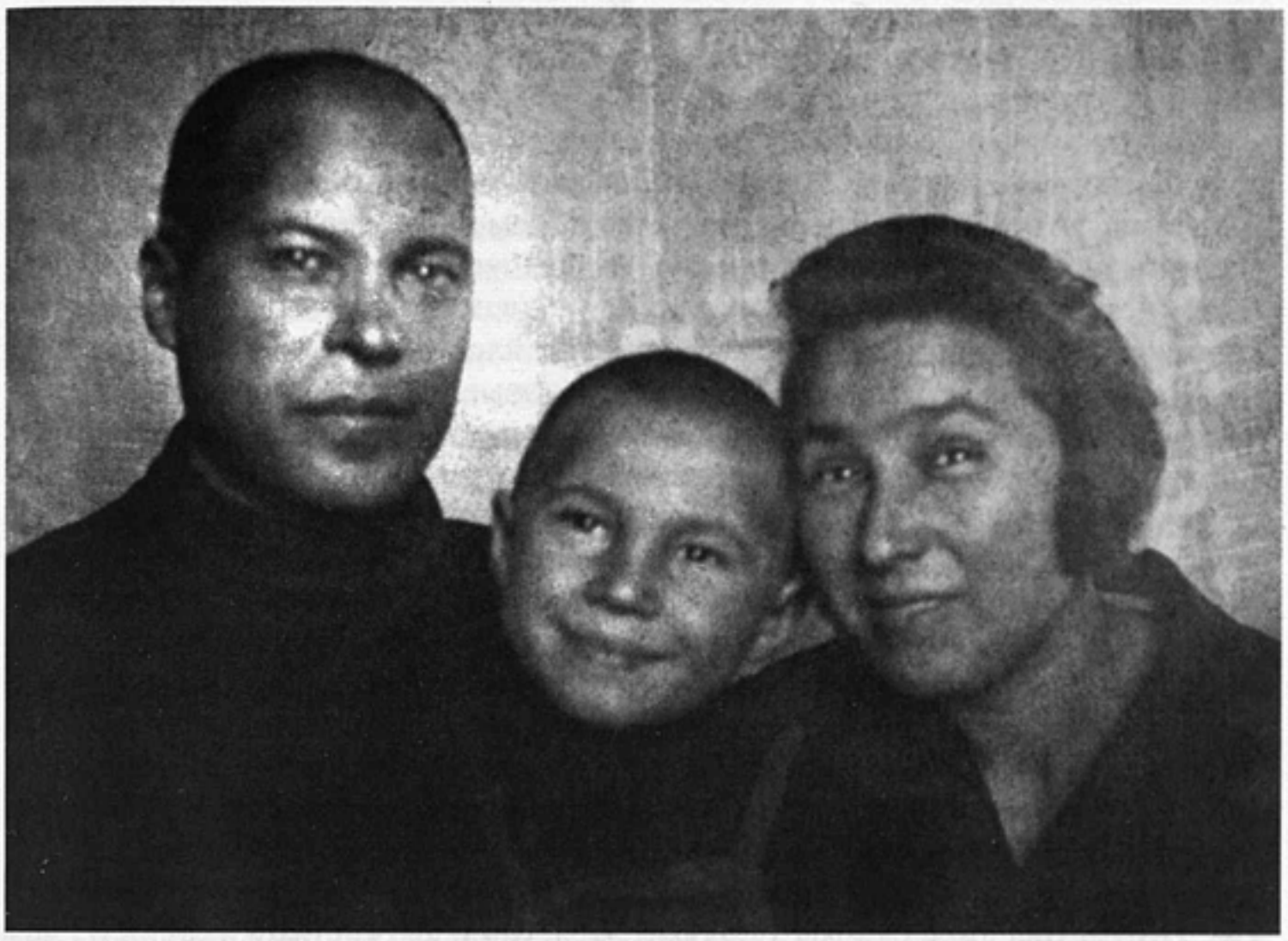
«Здесь Зея впадает в Амур, — объявила мать, — мы уже плывем по Амуру». Встречный пароход дал гудок. Этот пароход был точной копией нашего «Сергея Лазо», с таким же огромным гребным колесом на корме. Над пароходом трепетал странный, незнакомый флаг, а на носу было название «Верочка» и еще что-то по-китайски. Пароходы сблизились и склонились друг к другу бортами, потому что все пассажиры столпились на палубах.

«Беляки недобитые!» — кричали пассажиры с нашего «Сергея Лазо», а с «Верочки» отвечали, что мы «сволочь краснозадая». Для судоходства на Амуре был общий фарватер, и пароходы-близнецы часто встречались. Капитан приказал в жестяную трубу всем покинуть палубу и закрыть окна в каютах. Мы сидели в запертых каютах, а капитан просил нас больше не выходить и проявлять «бдительность», потому что «граница теперь на замке».

Родители воспитывали меня поочередно. Мать просвещала меня по части географии, а отец нажимал на политграмоту. «Нужно же ему хоть что-то, хоть как-то объяснять!» — говорил отец. Согласно политграмоте получалось, что судьба развела не только людей, но и пароходы. Когда-то по Амуру плавали два парохода — «Верочка» и «Наденька». Так назвал их богатый купец Чуркин в честь своих дочерей. В гражданскую войну (опять гражданская война!)

Чуркин сбежал на «Верочке» в Китай, а «Наденьку» советская власть переименовала в «Сергея Лазо». «И вот мы, советские люди, — закончил отец, — плывем теперь на своем пароходе». «И проявляем бдительность», — добавил я. «Вечно он все переворачивает, — почему-то рассердился отец, — провокатор какой-то!» «Маленький еще», — заступилась мать.

Но я все-таки спросил про «границу на замке». Я предположил, что она теперь на замке потому, что «китайцы» так некрасиво поступили тогда с нашей трибуной. Отец ровным голосом разъяснил мне «международное положение». Оказывается, виноваты вовсе не китайцы, а японцы. Это они отво-



Виталий Мельников с родителями. Благовещенск. 1933

евали себе кусок Китая и назвали этот кусок государством «Мань-джо-уго». Теперь они захотели прихватить еще и кусок нашей социалистической отчизны, а мы в ответ закрыли границу на замок.

«А сделал это товарищ Сталин», — добавил отец. «И наш Вячеслав Михайлович?» — спросил я у матери. «Ну вот, — довольно улыбнулась мать. — Он уже кое-что понимает».

В Благовещенске, действительно, были двухэтажные дома и целых два трехэтажных: гостиница «Амур» и бывший ГПУ, а по-новому НКВД. Были и автомобили. Ведь Благовещенск — город пограничный, и в нем расположилось сразу три иностранных консульства: японское, китайское и это самое «Маньджо-уго». Консульства прятались за высокими заборами. Я однажды заглянул через щелочку во двор японского консульства. Там маленькие тоненькие японочки перекидывали через сетку мячик. Толстый японец подошел к щели и показал мне кулак. В городе иностранцы появлялись только раз в пятидневку — в банный день. Тогда городская баня закрывалась, а жители терпеливо поджидали, когда на главной улице имени Ленина появится интересная дипломатическая процессия. Первым выезжал черный автомобиль с японским флажком и открытым верхом. Рядом с шофером-офицером сидел тот самый толстый японец, одетый в черный сюртук, с черным цилиндром на круглой голове. Японец был вылитый буржуй из журнала «Крокодил». На заднем сиденье гнездились штук шесть вывезенных на помывку хорошеньких японочек в ярких кимоно. За японцами, чуть поотстав, трясся экипаж китайской миссии. Это была «линейка» — длинная телега с лохматой веревочной упряжью. Телегу тащили две шустрые монгольские лошадки. Китайцы сидели на

линейке, свесив ноги, как мальчишки на заборе, и смотрели прямо перед собой, гордо не замечая японцев. Ведь Китай и Япония находились в состоянии войны. Перемирие устанавливалось только на банный день. Процессию завершала лакированная извозчичья пролетка консула «Мань-джо-уго». Он сидел, развалясь на подушках, в клетчатом пиджаке и военной фуражке с высокой тульей. На облучке возвышался бородатый русский извозчик, видимо, нанятый консулом, и непрерывно звонил в большой колокол. Почему он так трезвонил, никто понять не мог. Если консул боялся, что под пролетку нечаянно попадет кто-то из местных жителей, то он напрасно беспокоился — даже на улице Ленина глубокие колдобины и непролазная грязь гарантировали пешеходам полную безопасность. Когда процессия скрывалась за углом, следом за ней, рыча и разбрызгивая грязь, проносился черный «фордик» НКВД — это органы приглядывали за дипломатами.

Мы, наконец, поселились. Отец снял половину маленького домика во дворе, на Октябрьской улице, названной так в честь Великого Октября. В одной половинке дома разместилось многодетное семейство, бежавшее от голода с Украины, а в другой теперь жили мы. Наша швейная машинка «Зингер-полукабинет» уже заняла свое место у окна, медвежьи шкуры и отцовское оружие также были пристроены. Вячеслав Михайлович смирно висел в углу.

Когда я вышел погулять и поглядеть на новые места, ко мне подошла девчонка моих лет и протянула что-то черное. «Жмыхов хочешь?» — спросила она. Я повертел жмыхи в руках и отдал обратно. «Цэ трэба разжуваты», — пояснила девчонка и впилась в жмыхи крепкими зубами. «Это можно есть?» — спросил я. «А як же! — удивилась девчонка, — мы тильки жмыхи и ядим!»

Наша Октябрьская улица вела к сенному базару, потом к «монополькe», а потом на кладбище. Сидеть на лавочке перед нашими воротами было очень интересно. С утра по Октябрьской шли русские хозяйки с корзинами, чуть в сторонке, отдельными кучками шли китайцы и несли на прямых длинных коромыслах всякую зелень и овощи. У китайцев из-под островерхих шляп свисали косы, а китаянки мелко перебирали крошечными ножками — ступни им с детства туго бинтовали, — чем меньше ножка, тем красивее китаянка. Потом шли цыганки с цыганятами — поворожить и поглядеть, где что плохо лежит. Потом тряслись телеги с бочками, ведрами и визжащими в мешках свиньями. Потом наступала тишина. Это был кладбищенский час. На извозчике или пешком появлялись музыканты с медными трубами и огромным барабаном. Они оживленно перекликались друг с дружкой, торопились и даже бежали, чтобы поспеть вовремя. А чуть позже издалека доносилось печальное пение труб и глухой стук барабана. На Октябрьскую вступала похоронная процессия. Впереди шли музыканты. Теперь лица у них были другие — печальные и торжественные.

Мать очень не любила, когда я сидел на лавочке в предвечерние часы, потому что в это время из «монополькu» по домам разбредались «больные». Они качались, пели хриплыми голосами и засыпали прямо поперек тротуара или в канаве. Мать называла их всех больными, чтобы «уберечь ребенка от этого ужаса», но Верка очень смеялась и все мне объяснила: «Яки таки больные? Воны ж пьяные!» Поздно вечером, когда дневная жара спадала, на лавочках располагались женщины поболтать о разных разностях и поглазеть на прохожих. При этом они расчесывали волосы и что-то в них выискивали друг у друга. Было тепло, темно, и очень красиво пели лягушки. Их в нашей канаве было видимо-невидимо, и лягушачих детей тоже. Верка мне рассказала, что лягушки так красиво поют потому, что нынче у них народились «гарны головастики».

В Благовещенске было голодно. Через весь город отец привозил нам на велосипеде причитавшийся ему казенный обед. В жестяных судках плавали остатки рыбьих голов — это «на первое» и пшенка, сдобренная вонючим говяжьим жиром, — это «на второе». Во время обеда отец проводил со мной политбеседы. Он говорил про границу на замке, про голод на Украине и про другие временные трудности. Однажды он явился домой без судка и без велосипеда. Оказывается, временные трудности возросли, казенные обеды отмени-

ли, а велосипед пришлось временно продать и купить криворогую Чернявку. «Вячеслав! Ребенок должен расти и хорошо питаться!»

Чернявка нас не подвела. Поначалу я сомневался, будет ли молоко у такой черной коровы достаточно белым, но оно оказалось и белым, и вкусным. Мать выгоняла корову к стаду, вечером ее встречала, говорила ей ласковые слова и старательно доила. Чернявка благодарно мычала, а на столе у нас стали появляться всякие полезные и питательные продукты. Мать хлопотала по хозяйству и пела. Она хорошо пела, но стеснялась. А при мне не стеснялась. Она пела про девицу, которая жадно глядит на дорогу, про бродягу, который переехал Байкал, а особенно часто и красиво она пела про андалузскую ночь, которая «так была хороша», а «девица поджидала милого». Почему-то как раз на словах: «Это он, это он! О, мой рыцарь, мой князь!» с работы возвращался отец. Отец время от времени ворчал, что он теперь не лесничий, а канцелярская крыса, но все-таки ему нравилось, что вот уже почти год он живет с семьей и почти что в собственном доме. «Даже корова есть!» — говорил отец и смеялся. Каждую пятидневку мы ходили в кино. На улице Ленина было два кинотеатра. Один был государственный и назывался «Гигант», а второй — частный, нэповский, под названием «Мираж». В «Гиганте» крутили «Турксиб» и «Путевку в жизнь», а в «Мираже» я быстро засыпал, потому что кино там было немое, да еще и про любовь. Но зато перед сеансами там продавались коммерческие пирожные без карточек!!!

Вечерами родители поочередно читали вслух новинки. При чтении они спорили или смеялись. Они очень смеялись, когда Алексашка Меншиков и царь Петр протаскивали через щеку иголку с ниткой. И очень спорили, будет или не будет революция в Японии, когда читали книжку «На Востоке» какого-то Павленко. Отец говорил, что японцы политически не созрели, а мать — что созрели: «Не дураки же они, ей-богу!» Когда родители думали, что я уже сплю, они переговаривались шепотом. Отец часто рассказывал о каком-то «амурзейлестресте», где многих «взяли» неизвестно за что. Мать ахала, а отец говорил, что это «очередной перегиб» и «недоразумение».

Однажды отец пришел с маленьким черным ящичком и треногой. «Это «Фотокор», — сказал он, — будем осваивать!» Прежде всего, отец решил освоить автоспуск, чтобы мы сфотографировались все вместе. С той поры каждый вечер мы с отцом проводили в подполье. При свете красного фонаря мы проявляли и закрепляли. Иногда в ванночке на листе фотобумаги не проявлялось ровно ничего или появлялось что-то смутно-расплывчатое. Но в конце концов совершилось чудо. Однажды я, не особенно надеясь, глядел на мокрый лист фотобумаги, и вдруг на дне ванночки, сквозь зыбкую массу проявителя, словно из ничего, медленно, медленно возникли лица матери и отца, а посерединке улыбался я. Снимок этот я храню много лет. Мы на нем все вместе, нам хорошо и весело. Такого снимка у нас уже никогда не будет.

Я бежал домой сказать, что идет стадо и пора встречать Чернявку, но на ступеньках перед крыльцом сидел незнакомый человек в военной фуражке с малиновым околышем. «Тебе кого?» — спросил малиновый. «Это наш дом», — ответил я. «Ваш дом? — переспросил малиновый. — Тогда входи!» Я вошел и не узнал нашего дома: все вещи были сдвинуты, все дверцы распахнуты. На полу валялись книги и бумаги. Даже Вячеслав Михайлович на стене висел как-то криво. Второй малиновый по-хозяйски рылся в ящичках материнского «Зингер-полукабинета» и вынимал горстями лоскутки, пуговицы и другую мелочь. Я не сразу увидел родителей. Они сидели в сторонке у стены с неподвижными лицами. Я еще никогда не видел у них таких лиц. «Это кто?» — спросил второй малиновый. «Сын, — ответил отец, — можно ему сесть?» Малиновый хмыкнул утвердительно. Тогда я потихонечку сел на табуретку, которая стояла посреди комнаты. «Виталий, — ровным голосом сказал отец, — у нас обыск. Сиди и смотри!» И я смотрел, как совсем чужие люди перетряхивали нашу одежду, читали наши письма и отцовские бумаги, как перепуганные Веркины родственники-понятые дрожащими руками подписывали что-то... А потом мне было разрешено проводить отца до ворот. У ворот малиновые остановились. «Посреди дороги положено водить», — ска-

зал один. «Так ведь грязь», — сказал другой. «Ведите по тротуару». «Куда я тут сбегу?» — пожал плечами отец. Так они и уходили по дощатому узкому тротуару. Отец шел первым, а за ним, переговариваясь о чем-то своем, шли малиновые.

Отца я больше никогда не видел. И, сколько я помню, мать больше никогда не пела. Ни про андалузскую ночь, ни про рыцаря и князя. Теперь по ночам она что-то писала — я находил скомканные и перечеркнутые тетрадные листочки — и все про одно и то же. «Дорогой Иосиф Виссарионович! — писала мать, — произошло ужасное недоразумение...»

Она носила передачи, ждала казенных ответов, темными вечерами к ней приходили знакомые жены арестованных мужей, и они долго обсуждали что-то. Помню, одна из них принесла хрустальный шар и положила его на черную бархотку. А потом они зажгли свечи, уселись тесным кружком вокруг шара и долго на него смотрели. Кто-то им пообещал, что если на этот шар долго смотреть и при этом загадать желание, то они увидят своих мужей в их тюремных камерах. Но с гаданием что-то не получилось, и мать опять проплакала всю ночь. А наутро я снова нашел много скомканных листков. Не знала мать, а я и подавно, что многие тысячи матерей и жен во всех концах страны пишут Иосифу Виссарионычу, Лаврентию Палычу и прочим об ужасных недоразумениях, случившихся с их близкими. Мать пыталась устроиться на работу, но никто ее не брал, потому что жена врага народа не должна работать в советской школе. Однако матери повезло — жена другого врага народа (та, что с шаром) пристроила мать учетчицей по сбору утильсырья. Мать приходила поздно, очень усталая, потому что шла с другого конца города. Запершись на кухне, она долго отмывалась и меняла одежду. Теперь она не плакала по ночам, и лицо у нее было упрямое. С таким же упрямым лицом она поднималась утром, кормила меня и отправлялась учитывать утильсырье.

Ту ночь я запомнил на всю жизнь. Мы услышали тихий стук в окно, и мужской голос позвал: «Гутя, Гутя!» — так называл маму только отец. За окном белело чье-то лицо. «Гутя, я от Вячеслава», — сказал голос. Мать кинулась к дверям. В комнату вошел небритый человек в мятой шинели и летном шлеме. «Не бойтесь меня, — быстро сказал человек, — Вячеслав просил передать... уезжайте отсюда к вашему отцу».

Человек протянул узкую полоску бумаги. Мать схватила бумагу и впилась в нее глазами. «Это не Вячеслав писал», — сказала она. «Писал Вячеслав, но до этого его... его допрашивали». Человек сел и замолчал. Мать ждала. «Мы с Вячеславом однокамерники... Я — военный летчик... Меня сегодня выпустили. А его вот... пока нет. — Гость вдруг поднялся. — Уезжайте поскорее, Гутя, вас могут разлучить с сыном. Обо мне ни с кем не говорите. Счастливо». И летчик ушел. Мы с матерью долго разглядывали записку. Бумажка была помятая, с оборванными краями, а написано карандашом вкривь и вкось, словно бы детской рукой. С утра мать заварила клейстер, и мы пошли по Октябрьской расклеивать на заборах объявление: «Срочно продается корова. Кличка Чернявка. Недорого». Мать плотно прижимала листки к столбам и доскам, а лицо у нее было упрямое.

Дед Данило Фомич приезжал к нам недавно погостить и поглядеть, как мы устроились в Благовещенске. Он любил мою мать — старшую дочь Августу, а всего их у него было пять: от первой жены Фелицаты — три, от второй, Александры, еще две, а от третьей, неизвестной нам Марии Исааковны, проживающей ныне в Омске, дед получил в приданое еще двух готовеньких приемных дочек. Так что всего получилось — семь! «В этом бабском царстве ты один — моя надежа, — внушал он мне. — Да и то ты не Трапезников, а какой-то Мельников».

После первой рюмки дед сразу начинал рассказывать про русско-японскую войну. Тридцать лет назад он воевал в Маньчжурии, неподалеку от Благовещенска. Ему здесь так понравилось, что после войны он выписал сюда покойную Фелицату и здесь укоренился. Он говорил про эту войну так, будто она закончилась вчера. Он поносил русских генералов и пересказывал армей-

ские прибаутки. «Куропаткин в Ляояне, как тетеря в Гаоляне!» — кричал дед, ожидая веселой реакции слушателей. После второй рюмки Данило Фомич исполнял свою любимую песню:

Раз полоску Маша жала,
Золоты снопы вязала,
Молодая! Эх! Молодая!
В это время из похода
Шел солдат шастого года
Из Китая! Иэх! Из Кита-ая!

На этом месте мать всегда пыталась деда остановить, но остановить его было невозможно.

Парень видит: баба пышет,
Рубашонку грудь колышет
Молодая! Иэх! Молода-ая!

После этого куплета меня обычно отправляли погулять.

Рассказывая о своих подвигах на сопках Маньчжурии, дед как-то перескакивал еще через две войны — через мировую и через гражданскую — и плавно переходил к мирным временам. На то были причины. Крестьянина Данилу Трапезникова забривали на войну многократно. И если с русско-японской все было понятно, то дальше начиналась путаница: его мобилизовали и демобилизовали царское правительство, Временное правительство, колчаковское правительство, советская республика, дальневосточная республика. Сколько раз в его село Видоново Тобольской губернии входили очередные победоносные войска, столько раз победители и зачисляли крестьянина Трапезникова в свои ряды. Конечно, когда «разгромили атаманов, разогнали воевод», советская власть объявила всеобщую амнистию, но дед, понасмотревшись на всякие власти и правительства, тихо поселился в сторонке — в Омске. «Совью свое гнездо!» — объявил дед, зазывая нас в гости.

И вот мы теперь спешно пакуем медвежьи шкуры и «Зингер-полукабинет», а мать аккуратно обшивает мешковиной швейную машинку — отдельно и круглый чугунный станок — отдельно. Химическим карандашом она выводит: «Станция назначения — ст. Омск».

Но дед Данило Фомич так и не свил своего гнезда. Мы приехали в Омск на Тверскую улицу 80-а и увидели мазанковую халупу в два окошка с недоделанной свежей пристройкой и нарисованной на ней большой буквой «А». Было раннее утро. С пола уставилось на нас множество женских и детских глаз и взлохмаченных голов. Никогда не думал я, что у меня столько теток и двоюродных сестер. Дочери деда уже народили своих дочерей, а каждая из двух дочерей неизвестной нам Марии Исааковны народила еще по две собственных. Из них одна пока не умела говорить, а другая вообще была глухонемая. И все это семейство кричало, мычало, непрерывно требовало поесть, пописать и покакать. А деда Данилу в разгар достройки его пристройки пришли и арестовали малиновые «за сотрудничество с адмиралом Колчаком». Приговор: десять лет без права переписки. Мы тогда еще не знали, что на языке малиновых это означает расстрел.

Дедовское гнездо с шумом и плачем поднималось и с такой же суетой и криками устраивалось на ночлег. Это было нелегкое дело, потому что на полу нашей хибары нужно было расположить еще и мужей, возвращавшихся вечером с работы. Никто нас здесь не ждал, но и уехать отсюда мы тоже не могли — мать боялась потерять связь с отцом и боялась малиновых. Оказывается, прав был летчик: таких, как мы, приказано было разделять. Ребенка — в детдом, мать — в ссылку. В школе на самой окраине Омска требовался библиотекарь. Мать согласились взять временно, на полставки, без отметки в паспорте. Мы стали жить в библиотеке — приходили на Тверскую только на ночь. Брели в темноте по колено в снегу, потому что уже наступила зима. Мы приходили в храпящую и сопящую хибару, и мать в запечном закутке потихоньку стирала и гладила, для того чтобы на утро в школе и библиотеке мы выглядели прилично.

В нашем библиотечном сидении мать все чаще вспоминала свое детство,

дедовское село Видоново и многочисленную сибирскую родню. Я узнавал всякие интересные истории про Трапезниковых и Трусихиных. Трапезниковы занимались хлебопашеством, извозом, держали почтовых лошадей, а прадед Фома Иваныч даже построил отдельный просторный дом — «фатеру» для всякого проезжего начальства. Трусихины — родня по женской линии — разводили кур, гусей, уток и гнали зимой обозы с мороженой птицей на дальние сибирские ярмарки в Ишим, Ирбит и даже в Семипалатинск. Здесь они обменивались товарами с кочевым народом — киргизами и казахами. Получилось так. У Трусихиных был товар, а у Трапезниковых лошади, чтобы этот товар перевозить. На том они познакомились, подружились, а потом и породнились. Доходило до того, что если в роду Трапезниковых рождалась девочка и ее называли Августа, то и новорожденную девочку из Трусихиных тоже называли Августой... Многочисленный, трудолюбивый и сплоченный клан Трусихиных — Трапезниковых задавал тон в Видоново. Мать рассказывала и про других видоновских жителей. Неподалеку от Видонова за рекой Ишим жила, к примеру, семья местного колдуна и конокрада Гришки Распутина. Гришка притащился в Питер, заколдовал царя с царицей, а потом никак не мог расколдовать. Он даже приезжал в Видоново, каялся всенародно и подарил жене шаль с царицына плеча. Потом он все-таки опять потащился в Питер, опять принялся за свое, и его, слава Богу, утопили. Такова была видоновская версия. «Жили здесь сытно и привольно, — говорила мать, — бедствовали только уж совсем ленивые». Мать рассказывала про какое-то семейство по кличке Чижики. Чижики не сеяли, не пахали, летом попрошайничали, а всю зиму сидели на печи, потому что порток у них не было. «Это сказка?» — спросил я. «Самая настоящая быль», — ответила мать.

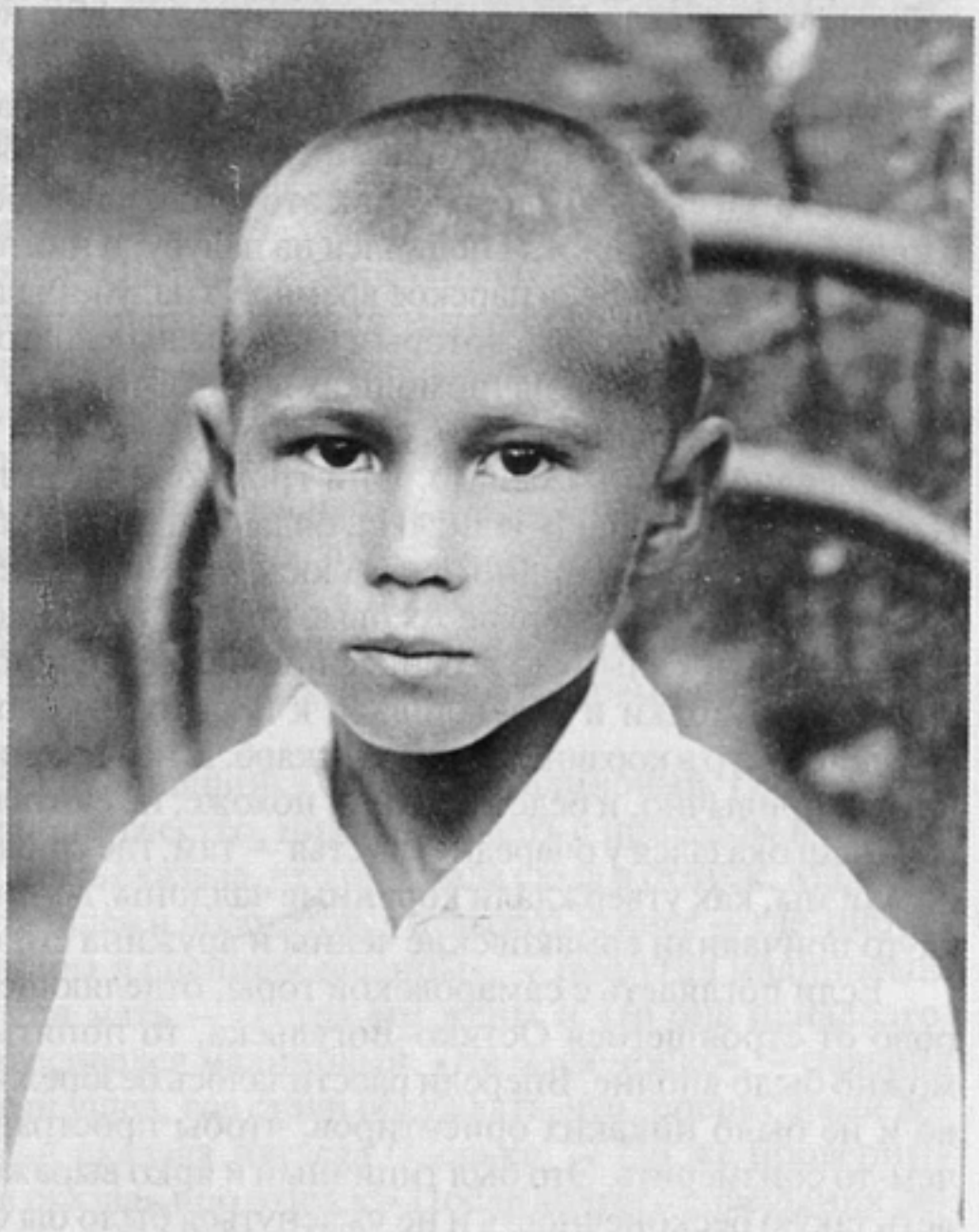
Теперь у нас с матерью появилась цель и мечта. Когда весной вскроются реки, мы поедем в Видоново. Столько здесь родни! Найдется и для нас уголок! «А как же папа?» — спрашивал я. «Мы обязательно найдемся и встретимся! — лицо у матери становилось привычно упрямым. «Расскажи мне тогда про Мельниковых»,— требовал я. И мать рассказывала, как дед Владимир Мельников с женой Евдокией и четырьмя детьми жили на горных золотых приисках, как мой отец Вячеслав стал лесничим и они с матерью познакомились... «А почему он Вячеслав?» — допытывался я. «А потому что когда-то очень давно Мельниковы дружили с семьей ссыльных поляков. И тогда польского мальчика они сговорились назвать Владимиром, а русского — Вячеславом». «Тогда уже были ссыльные?» — удивлялся я. «Ссыльные были всегда», — заключила мать.

Мы ждали весны! Все дозволенные мне по возрасту книжки в нашей родной библиотеке были уже прочитаны, и теперь я читал что попало. Особенно я любил рыться в куче потрепанных книжек с ятями и твердыми знаками. Там я нашел «Вечера на хуторе близ Диканьки». «Вечера» были списаны за «мистицизм и мракобесие». Таких слов я не знал, но потом, прочитав «Вечера», уже сознательно искал книжки Гоголя. Я никогда не читал и не чувствовал ничего подобного. Было страшно и смешно, больно и радостно погружаться в *это*... И я никак не мог понять, как он это делает? Мой затрепанный, списанный Гоголь!

Как-то нас с матерью во дворе встретила глухонемая Виктория. Она мычала, разводила руками, изображая что-то огромное, и тащила меня за руку в дом. У нас был гость. Это был действительно большой и толстый человек со значком ОСОАВИАХИМа на мятом пиджаке. Он сидел на почетном месте в окружении всех наших женщин. «Этот товарищ из Видонова», — сказала Мария Исааковна. «Оверька! — закричала мать. — Это ты?» Человек встал и указал на мать пальцем: «А ты Гутька Трапезникова! Правильно? Ну что, бабы? С приятной встречей?»

Но встреча получилась совсем не приятная. Вечером подвыпивший Оверька, то ругаясь, то всхлипывая, рассказывал видоновскую историю. Года полтора назад всех крепеньких видоновцев, включая, конечно, и Трапезниковых с Трусихиными, без барахла и одежды — в чем были — погрузили в открытые баржи, дали на каждую семью по мешку муки, по топору и пиле и отправили в устье Иртыша, в гиблые места под Остяко-Вогульск. «Но ведь ты бедняк и

всегда был бедняком!» — восклицала мать. В ответ Оверька зло смеялся. Когда в Видонове стали прижимать «мироедов», нищие, никчемные Чижики оказались на виду, их повыдвигали в комбеды, и они почувствовали себя почти что начальством. Тогда Оверька Чижик и решил придурить за Августой Трусихиной — маминой двоюродной сестрой. Трусихины, стиснув зубы, терпели Оверькины ухаживания, но время было непонятное, шаткое, и Трусихины дали согласие на брак. При составлении черных списков Оверька автоматически оказался членом семьи мироедов. Его вместе со всеми Трусихиными загнали в баржу и, словно в издевку, назначили старшим по барже как «заслуживающего доверия социально близкого». И вот теперь Оверька прибыл в Омск выбивать для Остяко-Вогульска не то лопаты, не то дефицитные продольные пилы. Паспорта у него, как и у всех Трусихиных, не было, и числился он спецпереселенцем. Всю ночь поселенный на чердаке нашей халупы пьяный Оверька пил, разговаривал сам с собой, возбужденный воспоминаниями кричал «любовь зла!» и хохотал на всю Тверскую улицу. При всяком удобном случае Оверька называл Остяко-Вогульск лучшим местом на земле и звал мать приехать.



Виталий Мельников. Благовещенск. 1932

Мать провожала меня до школы и вдруг спросила: «А как ты думаешь, сынок, не уехать ли нам отсюда в Остяко-Вогульск?» «В ссылку?» — удивился я. Мать пожала плечами. «Просто переедем из Сибири в Сибирь». «На барже?» — «Почему же? На пароходе! Мы ведь пока что свободные люди. И там у нас родственники. Валериан Прохорович разузнает, можно ли к ним туда приехать».

Мы долго шли молча. Потом мать сказала: «Ты уже большой и должен понимать, что деваться нам некуда. Вот освободится отец и нас найдет... И пожалуйста, не называй Валериана Прохоровича Оверькой!»

Через месяц пришла чудная телеграмма: «Ждем на жоресе зпт гутя тчк» Это означало, что мы приедем на пароходе под названием «Жорес», а Гутя — это Августа Трусихина — двоюродная сестра матери и жена Оверьки, то есть Валериана Прохоровича.

«Жорес» был замызганный однопалубный пароходишко. Очень старый. Я бродил по пароходу и разглядывал медные позеленевшие буквы: «Господъ пассажировъ четвертаго класса просятъ на палубу не выходить». Мы как раз и ехали четвертым классом. Это был узкий проход вдоль отгороженного решеткой машинного отделения. Проход до самого верха был завален швырком — толстыми поленьями дров, которые по мере надобности перетаскивали вниз, в кочегарку. Надобность могла возникнуть и днем, и ночью — в любое время, и тогда «господъ пассажировъ» сгоняли со штабелей швырка. А как только на-

добность пропадала, каждый заново сооружал себе гнездо для ночлега и дневного пребывания. Путь был неблизкий — по воде, то есть по течению — дней восемь, а против воды и того больше. Каждый запасался едой на всю дорогу. Запасались и всякими подстилками, чтобы уберечь бока от сучковатых поленьев. Чего здесь было вдоволь, так это воды, как забортной, из Иртыша, так и кипятка из кочегарки. Я поднялся на палубу, и никто меня не остановил, как сделали бы, наверное, в царское время. На палубе было полно народу. Тут ехали палубные пассажиры, которым ехать было недолго — дня два-три, не больше. Они пели, играли на гармошках и ели. Это были обыкновенные русские люди, но они говорили на «о», свою одежду называли «лопотиной», а ругались и удивлялись очень смешно. Они громко и часто повторяли: «На, ляшак! На, ляшак, на, ляшак!» Или: «На, бяда, На, бяда, На, бяда!»

Берегов не было видно, и казалось, что мы плывем по морю. Кое- где над водой торчали островерхие тесовые крыши и колокольни со сбитыми крестами — еще не схлынуло весеннее половодье. Из ниоткуда время от времени появлялись лодки и причаливали к пароходу. С лодок на ходу выгружали баб, детей, кур в корзинах и всякий скарб. К наводнению здесь относились спокойно, привычно, и бедствием его, похоже, не считали. В конце концов «Жорес» наш оказался у очередного устья — там, где сливаются Иртыш и Обь. Доплыли мы, как утверждали коренные чалдоны, до того самого места, где когда-то причалили ермаковские челны и дружина его призадумалась.

Если поглядеть с самаровской горы, отделяющей старинное село Самарово от строящегося Остяко-Вогульска, то понять растерянность Ермака можно было вполне. Впереди расстилалось безбрежное плоское пространство и не было никаких ориентиров, чтобы пространство это можно было с чем-то соизмерить. Это был типичный и ярко выраженный конец света. Увидеть такую бесконечность и не ужаснуться было бы странно. Именно с этого места, по утверждению чалдонов-старожилов, ермаковцы от греха повернули обратно, и как раз в этом месте, по мнению встречавших нас родственников, причалила лодка, груженая нашим «Зингер-полукабинетом».

Родственники четко делились на темноволосых Трапезниковых и на сплошь белобрысых Трусихиных. Оверька, все в том же мятом пиджаке, но при галстуке, нас знакомил и объявлял степень родства. В стороне стоял и застенчиво улыбался еще один родственник. «А это Франц — подкидыш вроде меня, — пояснил Оверька. — Опять-таки жертва несчастной любви!» По случаю нашего приезда Оверька был уже навеселе.

Дядя Евграф, мой двоюродный дедушка по трусихинской линии, взялся за вожжи, и мы тронулись. Пока я знакомился с сибирскими братьями и сестрами, Оверька рассказывал про Франца. Во время первой мировой войны Франц попал в плен к русским. Война была кровопролитная, русские деревни пустели — некому было пахать и сеять. И тогда было решено отправлять пленных немцев и австрийцев в русские деревни в качестве работников. Из отдаленных селений, особенно сибирских, бежать пленному было невозможно. Так в Видонове, в семье Трусихиных, и появился работник Франц. Война тянулась и тянулась, а жизнь шла своим чередом, и одна из видоновских девчонок, Лида Трусихина, в этого Франца влюбилась. То же самое произошло и с Францем. Никакие мольбы и угрозы родственников не помогали — влюбленные были неразлучны. Окончилась война мировая — началась гражданская. Колчаковцы сменились белочехами. Тут бы и бежать Францу с чешскими эшелонами на родину, в Австрию, но Франц — ни в какую. А для надежности Франц с Лидой родили ребеночка. Семейный совет развел руками и решил: «Женить их, раз такое дело». Пришли Советы. Трусихиных отправили на баржу. Ну и «мироед» Франц отправился туда же. И теперь он со своей застенчивой улыбкой на устах корчует пни у нас под Остяко-Вогульском, откуда даже Ермак сбежал.

«А вот и наша Перековка!» — показал кнутом двоюродный дед Евграф. Внизу, под самаровской горой, дымило множество костров, копошились люди с топорами и лопатами. Среди вывороченных огромных пней с растопыренными корневищами желтели кое-где свежеотесанные срубы. «Это место Перековкой названо, чтобы кулаки и мироеды перековались здесь для новой

жизни!» — злорадно объяснил мне Оверька. «Сам дурак! — откликнулся Евграф. — Ты, Витек, вон туда гляди! Во-он моя конюшня!»

Мы остановились у сколоченного из горбыля сарайчика. Рядом аккуратно сложены были заготовленные бревна, и откуда-то из-под земли шел дым. «Моя земляночка, — объяснил Евграф, — здесь буду зимовать, а к весне сруб поставлю. Лошадь у меня уже есть — у чалдонов на самовар сменял». «Вот кулачье, вот мироеды! — кричал Оверька. — Через год его опять кулачить надо!»

Родственники наперебой пересказывали матери свои заботы и планы. Августа Трусихина объединилась с Трапезниковыми и уже подвела дом под крышу. В этом новом доме и произошло празднество в честь нашего приезда. Собравшиеся видоновцы вспоминали незнакомое мне прошлое, подвыпив, смеялись, потом плакали, потом красиво и слаженно пели протяжные сибирские песни. Евграф подсел ко мне и долго рассказывал, какие замечательные лошади были у моего прадеда Фомы, а также о том, как обмененная на самовар лошадка ожеребится и постепенно у него, Евграфа, расплодится табун, и будут у него снова тройки почтовых, а обозы с товарами пойдут в дальние края...

Празднество испортил появившийся местный малиновый. Он вежливо спросил, по какому случаю торжество, поздравил мать с приездом и попросил предъявить паспорт. Мать сказала, что приехала сюда в отпуск. Малиновый полистал паспорт, удивился и посоветовал отдыхать южнее — где-нибудь в Крыму. «А у нас тут комары и спецпереселенцы», — пошутил малиновый. Оверька объяснил, что моя мать — сестра его жены и что она ненадолго. «На сколько?» — поинтересовался малиновый. «На месячишко», — заверил Оверьян. Когда малиновый ушел, все стали обсуждать, что теперь с нами делать. «Ты что сболтнул? — сказала Августа Оверьке. — Он же проверит!» «А что я мог? Гутя первая сказала про отпуск!» После долгого совещания решили искать для нас местечко у чалдонов — подальше от спецпоселений.

Дальше мы передвигались на рыбнице — деревянной толстобрюхой посудине со слабеньким, надрывно пукающим движком. Рыбница тянула за собой на буксире еще три прорези — лодки для перевозки живой рыбы. Нас пристроили в глухую деревеньку Цынгалинские Юрты. Малиновые редко сюда забредали — наверное, отпугивало негостеприимное название с намеком на цингу, от которой выпадают зубы и умирают люди. Для матери место учительницы здесь нашлось. Мимо нас проплывали нежилые таежные берега. Выли комары. Наш «Зингер-полукабинет» на замызганной палубе рыбницы смотрелся загадочным марсианским сооружением.

Но ничего ужасного мы в этих Цынгалах не обнаружили. Все знакомо, все похоже. И казалось: вот-вот выедет на лесную дорогу отец на вьючной лошадке и возвратится к нам после скитаний по засекам и просекам амурской тайги. «Как он нас теперь отыщет, как найдет?» — спрашивала мать, обустраивая нашу очередную «фатеру».

Мы поселились в новой чистой избе со скобленными добела полами и кружевными занавесками. Это был дом сельповского кладовщика Николая Степановича. По цынгалинским меркам кладовщик — это большой начальник. В его руках и под его присмотром все поступающие в сельпо товары. Он знает, когда и что в Цынгалы завезут, какая предполагается нехватка, чтобы предусмотреть и впрок закупить все необходимое. Особенно рыболовные снасти и охотничьи припасы. С Николаем Степановичем здоровались уважительно, почти как с Васей-партизаном. У Васи была репообразная голова и маленькие, хитренькие глазки. Вася-партизан никогда партизаном не был, но из-за его хромоты прицепилось к нему такое прозвище. Когда Вася с берданкой на плече выходил, прихрамывая, из лесу после очередной охоты, у него был вполне партизанский вид. А по социальному своему положению Вася был продавец в сельпо. Еще неизвестно, кто главнее в деревенской жизни — кладовщик или продавец!

К нам в избу под разными предлогами с первого дня потянулись цынгалинцы — поглядеть на приезжих и познакомиться. Первым прихромал Вася-партизан — якобы обсудить сельповские дела с коллегой-кладовщиком. Вы-

яснив имя и отчество новой учительницы, Вася пообещал свою поддержку по части обустройства на новом месте. Потом спросил деликатно про мужа. Мать ответила, что сейчас он на Дальнем Востоке, но надеемся, что скоро приедет. Вася ничего не понял, но уважительно покивал. Знакомство состоялось. После начальства как ближайшая соседка пожаловала Таня-Маремьяна. Татьяна была из местных, которых советская власть почему-то переименовала из остяков в ханты. Таня-Маремьяна с мужем Ваней жили оседло среди русских чалдонов и занимались рыболовством в местной артели. На вопрос, почему она еще и Маремьяна, Таня ответила, что не знает, потому что поп крестил да пьяный был. Ваня согласно закивал, словно был свидетелем на крестинах собственной жены. Потом он намекнул, что с приезжих причитается «со знакомством». Хозяйка Татьяна Васильевна посоветовала соседей не приваживать, потому что они попивают. Ваня возмутился и заявил, что пришли они от чистого сердца и не пустые. Он похлопал по грязной, лоснящейся от рыбьей чешуи малице и достал из-за пазухи извивающуюся живую стерлядку. «Ну, — сказала хозяйка, — Ваня с дарами пришел. Придется тебе, Даниловна, уху варить и подносить Ване «со знакомством».

Соседи быстро развеселились, Ваня пел, а Таня-Маремьяна танцевала остяцкий, он же хантский, танец. Хозяйка нас остерегла, что прерывать их нельзя, а то они обидятся. Таня танцевала долго, потом к ней присоединился еще и трехгодовалый Ваня-младший. Ваня-старший дал отхлебнуть из своей рюмки Ване-младшему, и веселье возобновилось. Поздно вечером довольные соседи повели нас в свой дом. На прокопченных бревенчатых стенах висели рыболовные снасти: переметы, самоловы, остроги и прочее. Никакой мебели не было, потому что все спали на печи, а ели на полу. Впрочем, пола тоже не было — под ногами хрустел толстый слой всякого мусора и рыбьих костей. По всему видно было, что хозяева от юрты отказались, а к избе не привыкли. Со стены, рядом с острогами и сетями, Ване и Тане улыбались наш старый знакомый Вячеслав Михайлович и герр Риббентроп, германский министр иностранных дел. Как раз в нынешнем, сороковом году они здорово подружились и сфотографировались на память для журнала «Огонек».

Наступила осень, и все в деревне готовились к зимовке: утепляли оконные рамы, поправляли завалинки, конопатили стайки для скотины, чтоб не дуло зимой коровам, поросятам и курам. По сибирскому обычаю жилой дом и скотный двор помещались под одной крышей — так сподручнее ухаживать за скотиной, а в лихую погоду можно неделями отсиживаться от вьюг и морозов. В таком доме — как в крепости! Цынгалы — это десятка четыре потемневших от непогоды бревенчатых крепостей, рассыпанных на полоске земли между берегом Иртыша и тайгой... Плюс сельповский магазинчик, плюс аккуратная часовенка, плюс длинная изба-пятистенка, Цынгалинская неполная средняя школа. Вот, кажется, и всё... Пароходы здесь пристают редко — только когда запасаются дровами. Электричества нет. Почту сбрасывают с пароходов на ходу. До ледостава всякая связь с внешним миром прекращается. Когда лед окрепнет, по Иртышу накатывают санную дорогу, и по ней от Омска и Тобольска тянутся обозы и мчится почта. Такую почту называли «веревочка», потому что подводы в пути вытягиваются на узкой санной дороге в длинную цепочку. Через деревеньки и села почта проскакивает со звоном колокольчиков, лихим гиканьем и свистом, а потом снова вытягивается в веревочку на белых просторах замерзшей реки. Цынгалинские школьники всё знали и понимали про «колокольчик однозвучный» и про «глушь и снег навстречу мне». Знали не по книжками, а по жизни. Так было при Пушкине, так было при двоюродном моем деде, лошаднике Евграфе, так было и при нас, в одна тысяча девятьсот сороковом году.

С Чугас-горы видно было, как извивается Иртыш и теряется в бесконечности лесов, как плывут по нему словно из спичек связанные плоты и одиночные, совсем игрушечные лодки. Но интереснее всего было у подножия Чугаса, на остяцком кладбище. Остяки здесь зарывали своих покойников, а на могилах

оставляли все необходимое для будущей загробной жизни. У могил на деревьях висели рыболовные снасти, полуистлевшие звериные шкуры и малицы. На земле лежали проржавевшие ножи, наконечники копий и острог. И даже старинное кремневое оружие. Чуть ли не времен Ермака! Были здесь и женские бусы, ожерелья, посуда... Здешние жители — и остяки, и русские — никогда ничего на этом кладбище не трогали. Даже мальчишки. Наш преподаватель истории и географии Григорий Григорьевич Григорьев, а сокращенно Гри-Гри рассказывал нам, как жили эти люди. Как они охотились и ловили рыбу, во что верили и как храбро защищались от казаков Ермака. Он бегал среди могил, размахивал руками и наглядно изображал, как и что происходило здесь много лет назад. В эти минуты Гри-Гри совсем не казался толстым и смешным.

Началась учеба. Директор Трофим Моисеевич произнес речь о пользе учения, о том, как нас всех любит дорогой товарищ Сталин, и еще о том, что бродяжничать в тайге без спроса, да еще целыми неделями нехорошо — Сталин нас за это не похвалит. При этом директор поглядывал на задние ряды, где обосновались ребята ханты и манси. Как рассказывал Гри-Гри, эти ребята имели обыкновение сбегать на охоту или рыбалку в процессе обучения, прямо с урока, иногда даже через окно. «Особенно с уроков истории», — огорчался Гри-Гри. Потом директор обратился к новичкам. Он назвал мою фамилию и сообщил, что я приехал с Дальнего Востока, где наши пограничники ежедневно бьют японских самураев. Все головы повернулись ко мне. Я встал и сказал, что видел одного японца и он погрозил мне кулаком. «Молодец, Мельников!» — почему-то похвалил меня директор. Знал бы я, к чему это приведет! На каждой перемене меня обступали ребята и требовали всяких боевых подробностей. Чтобы их не огорчать, я эти подробности выдумывал. Тогда они стали требовать продолжения. Наступили для меня тяжелые времена. Каждый раз, собираясь в школу, я мучительно вспоминал, что врал накануне. Я должен был держать в голове кучу выдуманных мною подробностей и продолжений, чтобы меня не уличили. Кроме того, мне тут же прилепили прозвище Самурай! Оно держалось до тех пор, пока ко мне не привыкли. В своей торжественной речи Трофим Моисеевич особо обратился к группе совсем взрослых девчат и парней. У одного даже были усы. Новички приехали из дальнего лесного урочища и говорили, как моя подружка Верка, на мове. Но Верка была «голодающая», а новички были спецпереселенцы. Новички в школе совсем никогда не учились и теперь начнут учиться с первого или второго класса. Директор сказал, что он за них поручился и что «сын за отца не ответчик». В их спецпоселение ездила мать по поручению директора, а меня взяла с собой. Это был самый настоящий украинский хутор, как у Гоголя! Хутор стоял в глухом урмане, на расчищенном от деревьев пятачке. На этом пятачке лепились беленькие хатки, а их окружали плетни, а на плетнях — глиняные горшки, а за плетнями — подсолнухи. Живя в лесу, переселенцы бревенчатых домов не строили, а лепили глинобитные хаты, как делали их деды-прадеды на теплой степной Украине. А еще глубже в тайге жили молокане. Они молились Богу как-то по-своему, всех сторонились и детей в школу не пускали. Год назад к молоканам прибыли малиновые для установления личностей. Но молокане заперлись все в одной избе, а избу подожгли. Выспрашивать, кто ты, откуда и почему здесь объявился, в наших краях было не принято.

Когда начались школьные занятия и приехали ребята-спецпереселенцы, в классах стало тесно. Учителя долго обсуждали, как нас всех теперь размещать. И получалось, что есть только одно подходящее место — часовня. Никто, конечно, не решался говорить об этом с Гавриловной. Устинья Гавриловна была высокая, худая и суровая старуха. Она размашисто вышагивала по деревне с видом хозяйки. Да она и была здесь, в Цынгалах, подлинной хозяйкой. За отсутствием священника, сосланного куда-то в Салехард, она служила в часовне, крестила и отпевала цынгалинцев, а также оказывала первую медицинскую помощь. На чердаке у нее уже много лет стоял гроб, заботливо приготовленный на случай собственной кончины. Но окончательно помирать она вроде бы не собиралась и пока хранила в гробу березовые веники.

Боялись еще и, как говорил директор Трофим Моисеевич, «нежелатель-

ных последствий». Народ здесь ненадежный, ссыльно-каторжный, да и от местных всего можно было ожидать. Подумали и решили вызвать кого-нибудь из малиновых. Приехал малиновый, собрал учителей. «А какой тут вопрос, товарищи? — удивился он, — с утра будем ломать». «Как ломать? — спросил Гри-Гри. — Ведь нам же для школы!..» «Да вы поймите, — рассердился малиновый, — это же такой удобный случай — ликвидировать последнюю церковь в районе!» «А школа?» — снова спросил Гри-Гри. «Проведем разъяснительную работу», — упрямо решил малиновый.

С утра к часовне согнали школьников, притащились плачущие старухи и мрачные учителя. Малиновый уже приготовился говорить разъяснительную речь. Но в это время с конца улицы появилась Устинья Гавриловна с лучковой пилой и веревкой. Она прошагала мимо замолчавших цынгалинцев и взобралась на крышу. Здесь она аккуратно обмотала крест веревкой и принялась пилить. Она пилила долго под всхлипывание старух, и наконец крест повис на веревках и медленно пополз к земле. Здесь Устинья Гавриловна взвалила крест на спину и медленно пошла прочь по грязной деревенской улице. «Как Иисус Христос, наша Гавриловна», — сказал кто-то громко в толпе. И больше никто ничего не говорил, а все только смотрели ей вслед.

Лед на Иртыше давно уже окреп, и пришла пора добывать налима. Мы с Николаем Степановичем прорубили пешней лунки и принялись поднимать переметы. Налимы сначала извивались на крючках, а потом застывали и каменели. Они падали в мешок с деревянным стуком — на реке было очень холодно и ветрено. По льду шли двое с котомками за спиной, в красноармейских шинелях и ботинках с обмотками. Лица они кутали в какое-то тряпье. «Вы чьи, ребята?» — окликнул их Николай Степаныч. «Реполовские!» — отозвался один. «Откуда чапаете?» — спросил Степаныч. «Из Тобольска». «Откуда?» — переспросил он. «Из Тобольска».

Степаныч позвал красноармейцев погреться и похлебать налимьей ухи. Прохожие оттаяли и разговорились. Идут они после демобилизации с финской войны. Попали в осеннюю распутицу и теперь вот, после ледостава, решили добираться домой на своих двоих. «Полтыщи верст!» — всплеснула руками хозяйка Татьяна Васильевна и кинулась подливать гостям. Они рассказывали такое, про что в нашей газете «Сталинская трибуна» ни слова не написано. Говорили они, что наших в войне полегли многие тысячи, а еще больше померзли в лесах и погибли безымянно и безвестно. Потом они показали нам цветные, красивые открытки из Финляндии. Там были снега и леса, очень похожие на наши, а вот дома были другие — веселенькие и чистенькие. «И вот эдак-то люди там и живут? — охала Татьяна Васильевна, — а мы в дерьме маемся!» Николай Степанович вдруг стал серьезным. «Вот что, ребята, — сказал он. — Вы отогрелись, отдохнули и айда домой, в Реполово. И лишнего не болтайте. Счастливо!»

В Цынгалах начиналось что-то похожее на весну. Появились и защебетали птички, которых прежде не было. На завалинках с солнечной стороны кое-где проклюнулась земля. На обсохших бугорках мальчишки пробовали играть в бабки и чижа. Потом просохли уже целые полянки — настало время футбола и лапты. Вася-партизан был главным футбольным болельщиком, но болел он по-своему. На всю деревню имелся единственный футбольный мяч. Покрышка еще ничего, а вот камера — латанная-перелатанная. «Эй, ребя, полегче!» — кричал Вася в самые острые голевые моменты.

И вот вскрылся Иртыш — все стали ждать путины. У сельповского крыльца народ уже загодя занимал очередь на товары, которых еще не привезли. По вечерам в очереди бабы перекликались и отмечались. Было весело. Играла гармошка. Бабы перемывали друг другу косточки. Ребята и девчата постарше кучковались и перешучивались отдельно. Когда подвалил потребсоюзовский катер с баржой и товарами, мужики бросились помогать с разгрузкой, а бабы выстроились в длинный хвост, приготовившись стоять в очереди всю ночь. Всем нравилось это стояние. По мере разгрузки в очередь поступали проти-

воречивые и заманчивые сведения о товарах. Серьезный, загадочный Вася-партизан прохаживался вдоль очереди, как генерал перед войском. Настал главный Васин день!

Цынгалинцы бойко раскупали товары. Брали не то, что нужно, а что кому досталось. Главным и дефицитным товаром была мануфактура, то есть ткани. Вася заказывал ткани в районе на свой вкус. Уже через неделю женщины в деревне красовались в одинаковых платьях, а мужчины в одинаковых рубахах Васиных любимых расцветок. Материнский «Зингер» крутился изо всех сил, превращая мануфактуру в штаны и рубахи. У матери начались тяжелые дни, но отказать было невозможно.

Пришло и 1 Мая с гармошками, гулянками и гостеваниями. В одном конце деревни кричал новый патефон Николая Степановича, а в другом — Васи-партизана. Присутствие патефона в доме означало, что живут здесь основательные, обеспеченные хозяева. «Броня крепка и танки наши быстры!» — гремело в доме кладовщика. «И кто его знает, на что намекает?» — откликался патефон продавца.

Мы с матерью строили планы на лето. В учительские каникулы мы решились ехать в саму Москву и добиваться приема у Всесоюзного старосты Михаила Иваныча Калинина. Ходили в народе слухи, что он человек добрый и справедливый. Уж он-то разберется и выручит нашего ни в чем не повинного отца! Оставалось только ждать парохода «Карл Либкнехт». Он зимовал в Салехарде и ожидался первым пассажирским в сезоне.

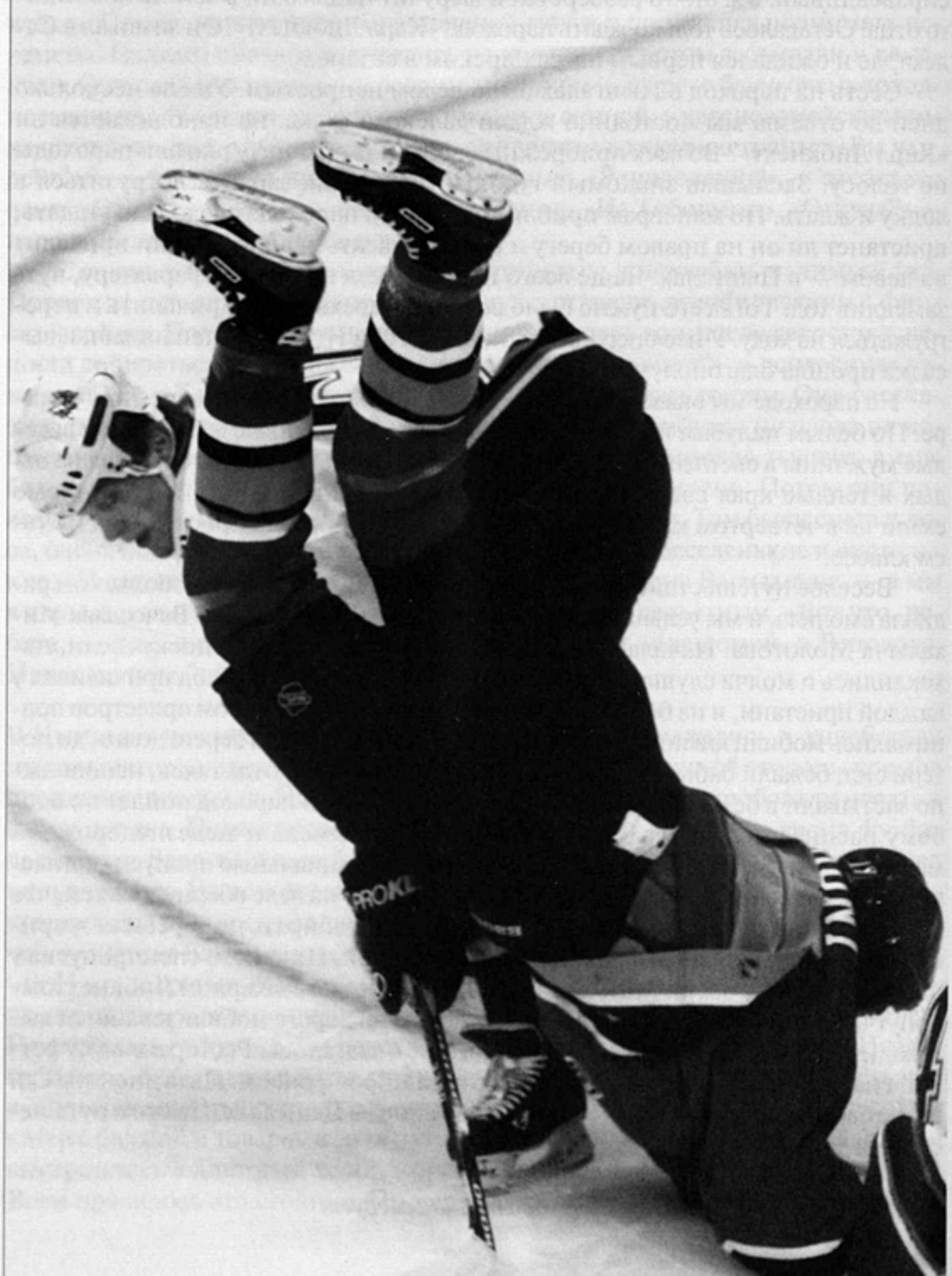
Сесть на пароход в Цынгалах было делом непростым. Уже за несколько дней до отъезда мы постоянно ждали далекого гудка: не приближается ли «Карл Либкнехт»? Во всех прибрежных деревнях обычно узнавали пароходы по голосу. Заслышав знакомый гудок, нужно было заранее погрузиться в лодку и ждать. По маневрам приближающегося парохода следовало угадать, пристанет ли он на правом берегу и будет запасаться дровами или причалит на левом — в Цынгалах. Чаще всего пароход шел просто по фарватеру, чуть замедлив ход. Тогда его нужно было вовремя перехватить, причалить и перегружаться на ходу. У нас операцией руководил сам Николай Степанович, и высадка прошла благополучно.

На пароходе мы оказались совсем в другом — прекрасном и шумном — мире. По белым палубам прогуливались нарядные, красивые женщины и веселые мужчины в светлых костюмах. Гремела радиола. Это ехали с Севера на отдых в теплые края счастливые денежные отпускники. Даже мы с матерью ехали не в четвертом классе на дровах, а спали на чистых простынях в третьем классе.

Веселое путешествие продолжалось недолго. Где-то под Тобольском радиола смолкла, и мы услышали голос нашего старого знакомого Вячеслава Михалыча Молотова. Началась война. Все на пароходе как-то поскучнели, нахохлились и молча слушали громкоговоритель. Теперь пароход причаливал у каждой пристани, и на белые палубы, под крики команд и гром оркестров поднимались мобилизованные. Когда пароход отходил, вдоль берега долго, до потери сил, бежали бабы, старики и ребятишки, а потом, отдаляясь, неподвижно застывали в безнадежности. Объявлено было, что пароход пойдет по особому расписанию. Желающим ехать в сторону Омска и железнодорожной магистрали следовало высадиться и оформлять специальные пропуска согласно законам военного времени. Особое расписание на деле обернулось тем, что «Карл Либкнехт» пошел снова на север, чтобы подбирать по деревням и пристаням людей, еще не охваченных мобилизацией. Никакого спецпропуска у нас, конечно, не было. Мать сказала, что теперь мы с «Карлом Либкнехтом» попутчики, и взяла билеты на обратную дорогу. В дороге мобилизованным выдавали какие-то сухие пайки, а нам этого не полагалось. Ресторанная буфетчица нас пожалела и продала нам засохший пирог с рисом. Пять дней мы ели этот довоенный пирог, пока не оказались снова в Цынгалах. На этом путешествие и закончилось.

Продолжение следует

Ч Т Е Н И Е



АЛЕКСАНДР МИНДАДЗЕ

Отрыв

ПОВЕСТЬ ДЛЯ КИНО

Ледовая арена

Братья на льду. Один падает, получив в стычке удар, и другой, перемахнув через бортик, уже летит к нему с клюшкой наперевес, старший на помощь младшему.

Сбил с ног обидчика, и сам, сраженный, падает на лед. Опять бросается в бой. Под свист трибун, побросав перчатки, хоккеисты месят друг дружку кулаками. Судьи виснут на старшем брате, а он все не может остановиться, молотит и молотит.

И еще напоследок, из объятий судей вырвавшись, к чужой скамейке успевает подъехать, где сплевывают кровь от него пострадавшие, и улыбается, сам кровь сплевывая.

— За брата!

На своей скамейке тренер недоволен.

— На рожон-то чего, не понял?!

— Так совсем пришибли, чего!

— Это кого?

— Его!

— Тебя, по-моему!

За нос боец держится, все с брата глаз не спуская, а тот уже шайбу к воротам гонит.

Ребята на скамейке смеются.

— Здоровей тебя боров! Нос крепче держи, отвалится!

И сказать в ответ нечего, вместе со всеми смеется. И тут же вместе со всеми с криком победным вскакивает. младший выручил, в ворота шайбу загнал!

У Дворца спорта

Авто их старенькое в сумерках на стоянке. Миша, старший, заводить пошел, а младший, Игорь, еще на ступенях задержался. Вернее, его задержали, мужик в куртке спортивной вдруг под локоть взял.

— Стой, чего на ушко шепну!

— И чего?

— Тайну одну, не рыпайся.

Крепкий мужик, не отпускает.

— На контракт тебя хочу, как?

— И все?

— Мало?

— А по башке, как?

Нет, не вырвать локоть, и в ухо всё речи непонятные:

— В Миннесоту тебя с перспективой на драфт!

— Отвали!

— Детали обсудим. Бумаги, то, сё. И подпишу тебя, лады?

Пытался мужика даже сумкой с амуницией достать, тот обиделся.

— Эй, глаза разуй. Кто я?

— Кто?

— Гатаулин.

— И чего?

Смех.

— И счастье подвалило.

— Еще скажи: тот самый!

Сюжетная разработка при участии Александра Зельдовича.

— А какой, чучело?

И отпустил мужик, всё. И Игорь поверил, потому что отпустил. Уйти уже не пытался, хоть путь был свободен. И мотор легковушки урчал, брат даже просигналил нетерпеливо.

— Правда, что ли? А чего вдруг меня? — спросил Игорь.

— Так глаз наметанный.

— А шепотом чего?

— Да там братишка твой.

— Он не слышит, — сказал Игорь. — Мотор.

Усмешка в глазах раскосых мелькнула.

— Ты меня понял, вижу.

— Да. Вы одного меня решили.

— И молчок.

— Заметано, — выдохнул Игорь.

— И не светись возле меня пока. Сам найду.

И пошел незнакомец, растворяясь в полутьме. И теперь Игорь его локоть поймал, он опять не верил.

— А это все точно уже?

— Еще не в самолете, бомбардир.

— Ясно.

— С братишкой еще в машине, — напомнил Гатаулин.

В машине

Старший, конечно, поинтересовался:

— Это кто ж такой был-то?

И младший не замедлил с ответом:

— Поклонник, кто. Еле отвязался.

— Звездой стал, Чепчик!

— Уже по рогам ему хотел.

Старший не одобрил:

— Чего так-то? Для людей играешь, нет?

Пока по улицам мчались, то за руль он хватался, то за нос, постанывая, и смеялся.

— Битый небитого везет, скажи?

— Сломали нос-то, — заметил младший.

— Ага, похоже. Ну, и чего?

— И ничего. Зря.

— Так из-за тебя!

— Вот-вот, я и говорю, — усмехнулся младший.

И старший усмехнулся:

— А ты тут ни при чем, Чепчик. Голос крови.

Младший закричал:

— Ох, ты меня этим Чепчиком достал!

И брата в сердцах кулаком ткнул, и тот в ответ двинул его локтем, смехом давясь.

— Так виноват, что ли, если на тебя мать чепчик, не на меня! Незабываемая картина!

— На тебя вообще косынку!

Возились, как дети, тискали друг друга. Машина виляла, выписывая кренделя.

И тут из кустов навстречу им выпорхнула стайка девчонок, фары высветили их пестрое оперенье.

Старший только вздохнуть успел:

— Засада! Машину засекли, всё!

— Кто ж звезда из нас?

— Оба мы районного масштаба!

И не до разговоров стало: фанатки, за руки взявшись, выстроились посреди дороги.

На них прямо мчались, не снижая скорости, кто кого!

И младший в последнюю секунду прохрипел:

— Дави, Мишка, так их!

Мелькнули рядом в объятии расставленные руки, девичьи лица с разинутыми ртами.

Прорвав хоровод, ехали молча.

— А теперь ты зря, — заметил старший.

— Что?

— А вот это. Что сказал.

— Так что я, что?

— Их не давить, любить надо!

Младший успокоил:

— Да живы, чего им сделается? Вон сиганули как! Кузнечики!

Брат вдруг придвинулся, губы дрожали.

— Потому что не пробовал, целка! Попробуй! Другое закричишь: сладко, ой! Пирожное!

Младший рассмеялся:

— А сам-то, сам? На них прямо!

— Тормоза.

— Чего тормоза?

— Да педаль провалилась. Спокойно, — сказал старший.

Ехали, лавируя среди транспорта. До младшего дошло.

— Так мы это... без тормозов? С ума, что ли?

Притерлись кое-как к бордюру, встали. И сидели, как сидели, молча.

На улице

Так же молча наружу выбрались, багажник открыли. За сумками полезли.

И тут старший ловко младшему на спину запрыгнул.

— Вези!

Опять хохотал.

— Чепчик, ты чего сегодня такой?

— Слазь! Какой?

— Ну, не такой. Неродной. Вот вези!

Младший сделал шаг-другой, шатаясь.

— Я за себя просто не отвечаю, — трещал за спиной брат, — когда на тебя кто руку, ты понял? Это я уже не я! Чепчик, ты обиделся?

— Нет.

— Морковка-то торчит, я волнуюсь? Куда хоть ее, знаешь?

— Не бойся.

— Ты хоть куда уже присунь, разборчивый.

— Скажу тогда. Тебе первому.

Старший, видно, выдохся, спрыгнул.

— Сегодня чего-то не то. Ты не такой, и я не такой, оба мы какие-то! И нос проклятый! — простонал он, ладонями лицо прикрывая.

Сумки взяли и пешком пошли по темной дороге. И опять вопрос:

— Так он поклонник был, кто?

— Ну а кто?

— В общем, конь в пальто! — сам себе и ответил старший.

Квартира брата

— Не поклонник никакой! Сам Гатаулин! Глаз положил!

Это младший прокричал той же ночью, ворвавшись к старшему в квартиру. В пальто, как был, навис над брачным ложем.

— В Миннесоту на драфт! Контракт посулил!

Некстати он и совсем не вовремя. Брат исполнял свой супружеский долг. Жена выглядывала из-за его плеча с неясной улыбкой. Губы ее дрогнули.

— Фортуна! Ура!

Она встала с тахты и оказалась плотной и рослой, выше гостя на целую голову. Прошла рядом, не стесняясь ни роста, ни наготы, на ходу ощутимо задев увесистой грудью.

— Ура!

Брат сел в постели.

— Правда, что ли? Это ж башку сносит!

— Ну, бабка надвое еще, подожди. Еще он посмотрит.

— А где он есть-то?

— Завтра на тренировке будет, как пить дать.

— И чего?

— Ну, постараться, значит, надо!

Старший не сомневался, просиял даже.

— Так отбегаем, ты чего? Мало не покажется! Чепчик, прорвемся!

Жена опять в комнате возникла.

— Ду ю спик инглиш?

Еще пыталась что-то выговорить, но словарный запас был, видно, исчерпан. Брат обратил внимание:

— Эй, прикрой хоть! Совсем обнаглела, ты чего?

Она ушла не сразу.

— А Чепчику можно. К столу давайте, эй!

Младший ждал, пока брат оденется.

— Мишка!

— Я Мишка.

— Вот что не сказал я тебе, это как? Что лапшу на уши!

Брат плечами пожал.

— Ну растерялся. Любой на твоем месте.

— Это я сука, — заключил младший и вроде даже комок в горле сглотнул, — ты б не растерялся!

Старшего другое волновало:

— Слышал, у них там за океаном тренера докапываются до клюшек, чтобы у всех одинаковые были... А ты ж знаешь, мне нужен мой загиб, с прямой у меня шайба слетает!

— Да подожди ты еще, загиб!

— А Кукин рассказывал, когда из «Коламбуса» вернулся.

— Какой «Коламбус», сплюнь!

Они всерьез сплюнули и еще по дереву постучали. Младший о дверной косяк, а старший себя по голове, не найдя возле тахты ничего более подходящего.

На кухне, за стол еще не садясь, он сразу рюмку поднял.

— Чепчик! Это ж вызов, так, нет? Лига американская! Это как себя проверить, ну вот подлинное какое-то свое... Индивидуальность, все дела...

Вот что я могу? Правильно? Что ли, по одной, чтоб не спугнуть это дело?

Но сам тут же рюмку и опустил. И бутылку отставил, жене приказав:

— С глаз долой проклятую, ну-ка!

— И суп не будете?

— И суп тем более.

А брату сказал строго:

— Все. Уже на дурочку не проканает. Тут без раздолбайства надо, ты смотри у меня! Вот чтоб завтра на тренировке, как штык!

— Так не я тренировки пропускаю, — заметил младший.

Старший не отрицал:

— Я, я. Было. А теперь все, жизнь!

Когда в коридоре прощались, гость опять вроде комок сглотнул.

— Мишка, я без тебя не поеду один!

Брат удивился.

— Так вместе мы, а как еще?

— Никак.

— Мы ж парные?

— Вот именно.

— И по игре, и вообще? И он это лучше нас понимает, не сомневайся, — успокоил старший. — Порознь ноли, а вместе?

— Сила, — кивнул брат.

— И домой баиньки!

И сам не сомневаясь, хозяин гостя поскорей на лестницу вытолкал, светало уже.

Ледовая арена. Тренировка

Пришел Гатаулин, явился не запылился. Среди горстки болельщиков на пустой трибуне сел, маскируясь. Устроился мирно с локтями на коленях, а кулаками под щеками, вроде ни до чего и дела нет.

А брат не явился. И младший у бортика стоял и стоял, не зная, что делать.

И побежал Игорь по льду. Без клюшки.

— Брата не видели?

Дергал ребят, отвлекал, на лице чуть не отчаяние.

— Где брат, знает кто?

А ребята работали, комбинации чертили, пот градом.

— Да где ж мы тебе его... Твой брат! Опять, не иначе, глаза залил!

Бегал Игорь и бегал как заведенный, всем надоел.

— Уйди, Будник, исчезни! Сам на грудь принял!

Ну, и дали ему крепко, чтоб под ногами не путался. Вроде нечаянно сбили, полетел на лед вверх тормашками.

Голову поднимает: нет на трибуне Гатаулина, след простыл!

И опять побежал он. В проход метнулся и дальше по коридору, забыв, что под коньками уже льда нет.

Гатаулин одевался в вестибюле.

— Что это было, я не понял? Что за цирк вообще?

— Вы подождите, он сейчас. Он придет! — пообещал Игорь.

— Кто?

— Брат.

— А при чем брат, опять я тебя не понял? — удивился Гатаулин.

В куртке уже был. И недоволен.

— Не светись, сказал. Вопрос решается. Не надо за мной.

Он пошел к выходу. И Игорь следом застучал коньками по паркету.

— Вы ж нас в игре видели!

— Опять!

— Так в связке мы с братом, парные!

— Нет.

— Что «нет»?

Гатаулин плечами пожал.

— Совсем даже нет. Наоборот даже.

— А что он меня сильней, это как?

— Ну, сильней.

— Вот!

— А нужен ты, — сказал Гатаулин.

Игорь не понял:

— Это как так, почему?

Гатаулин на него посмотрел.

— А вот так. Нипочему. Ты. — Был уже в дверях. — А хромаешь чего?

— Да сейчас треснулся.

— Будешь рядом со мной ходить, совсем кости переломают. А этого нам не надо, совсем ни к чему!

Он еще оглянулся, пальцем погрозил.

— Не дури!

Квартира Светланы

Не был брат пьяный, а все равно как пьяный.

Игорь женщину оттолкнул, которая дверь открыла.

— Пошла!

Брат в комнате на тахте сидел и

опять полуголый. Закричал, увидев лицо младшего:

— Караул, Светка, на помощь! Убьет!

И руками виновато развел.

— Чепчик, хоть режь. Так получилось.

— Как?

— А у Светки отгул.

— Важней, чем отборщик на трибуне?

Старший задумался.

— Может, и так.

— И ты в забое опять?

— Работа у нас такая!

Все было то же: квартира стандартная, брат на тахте с голыми ляжками. И женщина спортивная, рослая, но не жена.

— Игорешка, чего сердитый?

Брат засмеялся.

— Да ты ему нравишься! Хорош тут стриптиз!

Женщина присела к нему на тахту, и, обнявшись, они стали шептаться. Обо всем сразу позабыли.

Игорь, подскочив, рывком поднял брата и потащил из комнаты. Любовница ручищами вцепилась.

— Куда ж ты его голого!

— В Америку! — хохотал старший. Он вдруг обмяк, не сопротивлялся.

На улице

Выволок на улицу с вещами под мышкой.

— Где машина?

— Тормоза делают. А как ты меня вычислил?

— Весь город знает.

Брат забеспокоился.

— А Люська, как думаешь?

И бросил его Игорь посреди улицы, пошел, не оглядываясь.

— Чепчик!

Догнал, конечно. Шагал рядом, на ходу одеваясь.

— Да придет он, придет еще, не бойся! Никуда не денется! За такие бабки!

— За какие?

— Которые этот жук на нас наварит. Купит и продаст! Ты за бабки его переживаешь, я не понял?

Младший сказал с горечью:

— А говорил-то, говорил!

— Кто говорил?

— Да ты. Все, мол, жизнь!

— Так она и есть, — опять развел руками брат.

— Вот такая?

— Да.

— Между Люськой и Светкой?

Старший вдруг сказал с волнением:

— А я люблю их, Чепчик.

— Обеих сразу?

— И эту, и ту, да! Все больше! Запал!

На лице даже страдание было.

— Чего со мной? Ну, кранты!

— Америка!

Старший услышал:

— Америка, да. Вот, может, и выход. К чертям сорвусь отсюда.

— Еще сорвись. Пусть он еще тебя возьмет.

— Тебя, что ли?

Младший не удержался:

— Так все к этому, герой-любовник.

— Не смеши, — отмахнулся старший.

Но шаг замедлил.

— Как это? Тебя возьмет, а меня нет? Ну, даешь!

— Да так я, к слову.

— И я к слову. Если уж из нас двоих, так кого?

Нет, не мог он уже успокоиться. И выплеснулось:

— Чепчик, да без меня тебя вообще нет, если на то пошло! Если твои три шайбы удачно совпали, что мы поднялись по таблице, так это я тебя сделал! Всю жизнь был тупой козлик, и что, вдруг извилина проросла? Ну, я тебя сейчас в санчасть свожу! — Кричал уже, сам себя все сильней распаляя, прохожие оглядывались. — Малышок! Да тебя не пришибли еще, потому что я! Нянька твоя! А ты? Кто ты есть? Нет, скажи, кто? А, сам не знаешь! Потому что ты никто! Чепчик, одно слово!

А потом уже и выговорить ничего не мог сквозь хохот.

Младший шагнул к брату, к себе прижал. И тот вдруг, хрюкнув, покорно в плечо ему уткнулся. Так и стояли посреди улицы, обнявшись. Два больших человека, под центнер каждый.

Еще шепот услышал Игорь:

— А сам-то! Всех моих баб глазами!

И он сильней только брата обнял.

Гостиница. В номере

— Чего-то он не то, понимаешь? Ну, твой брат.

— Это почему?

Гатаулин объяснить пытался:

— Ну, как сказать... Вот я сам не пойму, вроде все при нем, а не то!

— А я то?

— Очень даже.

— Спасибо, — улыбался Игорь.

— Бумаги подвезут. Это пара-тройка дней. Мы сняли вопрос?

— Мы сняли.

— И все нам уже ясно?

— И все нам. И мы без брата не поедем, — сказал Игорь.

Гатаулин засадил кулаком в мягкое кресло, на котором сидел.

— Эй, ты! Мое время стоит денег! Я серьезный человек, не говорю о себе лишнего, но если я взялся за дело – не хочу, чтоб с обратной стороны был понос какой-то!

У него был органайзер, и он его схватил и стал читать по вертикали:

— Ну. У меня все есть! У меня, думаешь, только ваша команда на примете? У меня бизнес! Я всю область держу под своим прицелом! Я знаю, чем закончится ваш завтрашний матч! А ты, как попка, все втираешь мне тут про брата, которого я не хочу? На что надеешься?

Игорь терпеливо стоял посреди номера, хозяин не предлагал садиться.

— Что вы еще посмотрите на него и возьмете.

Гатаулин стал смеяться.

— Все, достал! Парень, я сейчас это кресло порву к матери! Это один шанс из миллиарда! Ты забыл, сколько команд таких, как ваш «Каучук», и не понимаешь, что никто никогда не выплывает из них... Просто тебе повезло!

— Да, — кивнул Игорь.

— Что «да»?

— Повезло.

Гатаулин догадался:

— И сейчас скажешь про брата!

— Сказал.

Хозяин махнул гостю.

— И ушел быстро. Всё. Вон.

Тот удалился безропотно.

Гостиница. В коридоре

В коридоре Гатаулин Игоря догнал, пошел рядом по ковровой дорожке.

— Ну? И чего ж ты ушел?

— Знал, что следом побежите.

— На силовой прием взял, техник.

— Так какая техника без силы? — не отрицал Игорь. — Теперь вот ясно, что вы за меня уже бабки взяли, нет разве?

Гатаулин засмеялся.

— Ну, шустрый!

— Так сам себе удивляюсь, — подтвердил Игорь.

— Игра когда?

— Завтра Пензу будем рвать.

Как ни хотелось, а пришлось Гатаулину главное сказать:

— Я приведу человечка, ты мне руки выкрутил. Может, войдет в долю. Это ж вас теперь двоих поднимать надо!

И Игорь не выдержал, как ребенок, просиял и кулаком даже в воздухе потряс.

— Постарайтесь, и мы постараемся! Мы, братья Будники! Так и в Америке будем братья Будники, вы еще спасибо скажете за такое!

И помчался по лестнице вниз. И Гатаулин тоже вместе с ним засмеялся и побежал молодо следом.

— А братишку ты зря за собой, — заметил он напоследок.

— Так ведь как лучше хочу, нет?

— Вот, может, не надо?

— Как это не надо человеку как лучше? — удивился Игорь.

— Ну, может, каждому свое? — спросил Гатаулин. И, не найдя понимания, предложил: — Ты как, мастер силового хоккея? Вот если мы сейчас в ресторан, чего-то на душе тошно?

— Режим, — погрозил пальцем Игорь.

Гатаулин спохватился:

— Ух, какой! Иди, иди от греха подальше!

И Игорь, пока по холлу к выходу шел, все в зеркала на себя заглядывал, ни одного не пропустил: вот такой я!

А в последнем зеркале вдруг мордочку с собой рядом заметил, детскую совсем. Обернулся: девушка за ним по пятам идет, каждый шаг повторяет!

На улице

И вот из гостиницы выйдя, он эту девушку с собой прихватил, подъем вдруг невыносимый! А может, это она его,

из-за спины выпорхнув и первой за руку схватив — не важно было уже, кто кого и куда, и как звать... сговорились, не сговариваясь, и по улице быстро шли, да бежали уже!

Квартира

И вот уже она у него на коленке в юбке короткой с пупком голым. Маленькая, прямо игрушечная с личиком острым, а он большой мужик, огромный. И всё они без слов обходятся, не нужны слова. И быстро между ними всё, мгновенно, наваждение!

Ползала по нему муравьем, а потом за спину перевалилась. По короткому шуршанью он понял, что одежды уже нет на ней.

А он с ботинок начал, руки дрожали. Один скинул, а на другом шнурок никак не развяжет, вот незадача.

Она в паузе дар речи даже обрела:

— А вон фотка твоя на стенке, между прочим!

— Да.

— Вот ты какой, не ожидала... а в шлеме такой, ужас!

Даже похвастаться успела:

— На тачке вашей вы с братом на меня! Это я была, я!

Нет, не развязал. Уже сидит без движения.

Фанатка за спиной насторожилась.

— Ты чего?

— А шнурок.

Наваждение кончилось, как слова начались.

— В Америке развяжу.

И он скорей на одной ноге к двери поскакал.

Ледовая арена

Смотрит Игорь: на трибуне уже Гатаулин, всё! И с очкариком, которого с собой на просмотр притащил, как договаривались... Получилось!

Но, главное, брат на скамейке рядом родной и в бой рвется.

— Чепчик, ты чего? Никак коленки дрожат? Прорвемся! — Обнимает младшего, подбадривает и озирается все, по трибуне глазами шарит: — И где они, где?

Ответа не дождавшись, рукой в неизвестность машет, судьбу приветствует!

Ребята на скамейке интересуются:

— Это кому ж ты там?

Старший младшему подмигивает:

— Поклонники!

И всё, игра. Уже на льду они. И дальше непонятно, что происходит: старший сразу в драку лезет, одного зацепил, другого! Носится в ярости с клюшкой наперевес и тычет ею, как пикой, подряд всех... и орет еще на всю арену: «Фак! Фак! Фак Пенза! Бразерс Будник!»

Тренер на скамейке не понимает:

— С ума, что ли! Расфакался!

Никто ничего не понимает. И Игорь в первую очередь, застыв у бортика. А старший брат все мечется, пикой азартно орудует и усталости не знает, наоборот. Еще он на трибуну взгляды бросает, успевает, мол, ну как? Красиво судьбе улыбается!

И виснут на нем и свои, и чужие. Как психа, под конвоем со льда выволакивают.

А Игорь уже не на брата смотрит, на трибуну в отчаянии. Там Гатаулин к выходу решительно пробирается. И партнер его за ним следом, недовольно сверкая очками.

В перерыве в раздевалке буйство продолжается. Старший брат крушит инвентарь, все, что под руку подвернется. Опять на нем виснут, опять: «Фак! Фак! Фак!», и на губах чуть не пена. Уже у кого-то кровь на лице.

И одна надежда на младшего. Игорь подходит и, получив безжалостный удар, падает.

Но не зря собой жертвовал. На этом все заканчивается, театр одного актера. Старший брат, опомнившись, уже на скамейке сидит. Замер, глаза вытаращенные: что это было?

У Дворца спорта

Потом он за младшим по ступеням семенил, оправдываясь:

— Кувалда Шульц, ты не понял? Я ж под него работал! Отборщикам показывал! Там, за океаном, у них в каждой команде такой Шульц, ну, малый, который всех на льду мочит и не обижается никто! — Нет, не раскаивался, больше удивлялся: — Потому что это работа у него такая, чего ж тут? Морды бьет, соперника деморализует, а потом вроде тебя технари им шайбы катают! — И рассердился даже, вспом-

нив: — Удалил меня ублюдок судья! Его резать тогда надо. Но мы ж не шпана заводская. Все будет еще, Чепчик, прорвемся! — В конце концов, не вытерпев, схватил младшего брата за рукав. — Все, кончай ты тут в молчанку-то! Ну, прости, елки... Это под Шульца я сперва, а потом уж совсем завелся, да. — Дверцу машины услужливо распахнул. — Ну садись давай. И помчались. Тормоза сделали, все типтоп.

Когда младший, шага не замедляя, мимо прошел, он сказал в спину ему с горечью:

— Да пропади оно все пропадом! Веревки из меня вьешь! Сам меня в это дело и еще недоволен! — Мотор завел, поехал. На ходу прокричал уже весело: — Теперь стресс снимать из-за тебя! К Светке я!

— Каждому свое, вот точно, — сказал младший брат.

Единственное, что сказал, и то себе самому.

Квартира брата

Но, видно, сдерживался в своей немоте, раз на жену брата обрушился, и часа не прошло:

— Всё! Не отберут нас! А я-то на карачках ползал, добивался, и так, и этак! Все, гуд бай Миннесота, поняла? — На нее почему-то вместо брата со всей силой: — И не поедешь! Всю жизнь будешь тут в панельке, так и проживешь! Вот на тахте своей! Не заслужила ты!

Люся растерялась:

— Нет?

— Все проворонила, ворона медленная!

— Я-то при чем?

— А кто? Жена! Самый близкий человек! А ты... да одно только в голове!

— Это что же?

— Морковка!

Люся, правда, не быстро соображала, на тахте сидя, но соображала:

— Так я, что ли, судьбой заведующая? С меня-то чего спрос пошел? Интересное дело! Он плохой, а на меня взъелся!

— Это ты про брата? Плохой? — спросил Игорь.

— А про кого?

Он посмотрел на нее.

— Не смей.

— Ладно, — испугалась Люся.

— Он лучше меня, поняла? — усмехнулся Игорь. — Да он такой... он вообще лучше всех! Как он, людей больше нет, знаешь ты это, пустоголовая?

Она рукой под кофточку залезла и стала грудь мять, сердце:

— Знаю. Где он сейчас, с кем.

Но Игорь не видел, не слышал.

— Да ты чего? Если б не он, меня бы вообще не было! Он же... он возле меня, как нянька! С детсада под ручку! Да я и есть всю жизнь чепчик! — Кричал, слезы даже выступили. — И ты не смей, я не посмотрю, ты, не ты, я за него хоть кому пасть порву, вот хоть сейчас тебе, поняла?

С яростью он ей, а она улыбалась, за сердце держась.

— Какой ты!

— Какой?

Взгляда с него не спускала.

— Красивый.

— Это чего, сердце у тебя? — спросил Игорь дрогнувшим голосом.

И шагнул к ней, ноги сами шагнули. Сильной рукой она к груди прижала его яростное лицо, будто ждала.

Игорь услышал ее сердце, прошептал:

— Ураган!

Другой рукой она погасила свет.

Дворец спорта

Женщины на площадке в волейбол играли. Старший брат со скамейки смотрел.

Игорь рядом сел.

— Мишка, я Люсе присунул.

— Да?

— Мишка, я теперь уже как бы взрослый мужик, и это вышло так, что я присунул Люсе.

Брат все не слышал.

— Ты взрослый мужик?

— В смысле я раньше особо не имел никого, ты знаешь.

— Да. И ты Люсе?

— Ну то, что делают мужчина с бабой. Мишка. Прости меня, у меня душа просто как отбитая.

Там на площадке Люся играла. Она как раз с мячом на подачу вышла. И, словно услышав, посмотрела в их сторону.

— Бей, бей, ты чего! — закричал ей старший брат и засмеялся, потому что мяч улетел в аут.

Он повернулся к младшему, впервые посмотрел.

— И сразу брак в игре, да? Чепчик, что ты такое говоришь? А Светке еще не присунул?

— Нет.

— Спасибо.

Светлана тоже в трусах и маечке на площадке была, брат на обеих своих женщин любовался.

— Мишка, больше никогда не будет такого.

— Не будет, значит? Не понравилось?

— Прости меня!

Брат встал со скамейки и поднял стокилограммового младшего. И держал, в глаза глядя. Тяжко ему было, стонал он даже, и лицо со вздутыми венами страшным было.

Приземлив брата, он прошептал:

— Живи.

Младший так и остался на корточках, на скамейку не сел. Старший прикрикнул:

— Ты захнычь мне еще! Как тебя в детский сад сдавали и ты обоссался, так ты и не изменился, плакса! — И позвал брата: — Сюда иди, садись, ну? Я не слышал ничего, что ты говорил. — Потом спросил: — Он как, здесь еще или с концами укатил?

— Кто?

— Ну купец этот? Завтра с химиками игра. Я к тому, придет он меня еще смотреть, как?

Младший вскочил, обрадовался:

— Да ты чего? Даже не сомневайся! Придет! А куда денется? Вот сейчас я к нему прямо! Да я его... я вот так его поломаю! Вот так!

Он показал как: через колено! И уже пошел, переходя от слов к делу. Но напоследок еще подбодрил брата:

— Мишка, мы прорвемся! Точно теперь, я знаю! Все, игра пошла!

— Если я опять чего не выкину. Больной же на всю голову, — пробормотал старший и окинул уходящего Игоря: — Чепчик!

Тот обернулся, посмотрел.

— Чего?

— Ничего. Я ведь тоже ее это самое, — подмигнул старший.

А на следующее утро вышли после тренировки с хоккейными сумками.

— Насуем им сегодня, как думаешь?

— Вратаришка умный, зараза, низко стоит!

— Ну колотить ему, колотить, а что ж!

— Его выманивать надо, паука, не колотить!

Волновались даже братья в предвкушении. Будто ничего и не было между ними, кроме игры.

Пошли вперед к дверям, стали, как швейцары, и, пропустив своих, начали чужих игроков обсуждать, чтоб те слышали, мимо проходя:

— Чего-то мелкие, да?

— Не пойму, вошки из зоопарка убежали, что ли?

— Глянь, как клюшку держит, руки под хрен заточены!

— Чужое место в дивизионе занимаете, купили! Вот точно, химики!

И очень были друг другом довольны, атакой своей психологической. Враги прошли безропотно, а братья всё в дверях стояли.

— Вообще по бортам мелкоту размазать соблазн, нет?

Старший сказал серьезно:

— Нет, я буду тихим. Ни единой силовухи. Никакая не кувалда, всё. Ты ж не судишь по тому разу?

Младший по плечу похлопал, утешая:

— Североамериканская школа, мистер Будник!

— Ну пригодится еще, да? — улыбнулся со значением старший. И спросил: — А он точно придет смотреть, как? А то, елки, только вроде наладилось, я уж боюсь!

— Обещал.

— Что ли, ты финтом его своим коронным?

— Ну да.

Старший жест младшего повторил: через колено! И сказал:

— Ну а сегодня мы этих козликов вот так, что, нет? Ну если нет просто другого выхода!

— Этот!

— Какой?

Младший на двери показал.

И ушли последними. Давно в пустом холле стояли, оказалось.

В машине на набережной

Американский флажок на панели управления. Джаз на полную громкость. Старший брат бубнит, подпевая, и гонит авто по набережной.

Толпа внизу на льду. Миша тормозит, услышав крики. Выскакивает из машины и, перемахнув через парапет, скатывается по склону к реке.

«Бу, бу, бу!» — все бубнит старший и бежит по льду. В проломе в пальто кто-то барахтается. Тонет уже, холодно.

Миша ложится на лед и ползет к пролому. Схватил земляка за руку, а другие земляки ему самому в ноги вцепились. Вытянули утопающего общими усилиями.

И узнали спасителя.

— Будник! Куда, стой!

И утопленник пьяный опять за рукав мертвой хваткой.

— Стой! Бутылка с меня!

Окружили, не пускают.

— Да стой, — говорят! Как неродной!

Еле из плена вырвался, вверх по склону обратно карабкается:

— Вы чего, мужики? Опаздываю, на пределе! Игра у меня!

Опять за рулем, опять «бу, бу, бу», там он уже, в Америке, хоть пока на дороге разбитой, рытвина за рытвиной! А вон еще одна, проклятая — и он вдруг затормозить не может, нет тормозов, всё!

Простонал даже с досады, к бордюру притираясь уже привычным маневром. Из машины наружу – и ногой ее в ярости!

И с сумкой по набережной бежит. Голосует попуткам, оборачиваясь, и опять бежит.

У Дворца спорта

— Ханыгу из проруби достал!

— Чего-чего?

— Из проруби, говорю!

Игорь засмеялся. И ребята все вместе с ним, потому что младший после игры с командой выходил.

— Орден дали?

— Нет.

— Ну, дадут еще. Обмоем!

— Давай мы это... с тобой в сторонку, что ли? — предложил старший.

Он с сумкой своей брата на ступенях дожидался. Младший удивился:

— А чего в сторонку-то?

— Ну скажу, елки зеленые... Опоздал почему, причину!

— Так сказал вроде, нет?

— Не все еще.

Опять смех. Младший предпочитал вместе с командой смеяться.

— Не все, так давай! А чего еще, интересно?

— Да что ж мы при всех-то? — все не понимал и обижался Миша.

А Игорь только плечами пожал.

— Так все, тайн уже нет, какие? Ты опоздал, и купец с концами ушел, соскочил, теперь уж точно... Это мы в Америку целились, было дело! — объяснил он команде.

И уже не смех, хохот.

— Еще тормоза, — сказал старший.

— Опять?

— Они, проклятые!

Улыбка сходила с лица младшего.

— Не надо. Ты чего-нибудь одно, понял?

— Так ведь и то и другое, Чепчик!

— И утопленник, и тормоза вместе?

— Да.

— Так не бывает, — сказал Игорь.

— А жизнь... это то, что не бывает, — пожал плечами Миша.

И брат закричал:

— Это твоя!

И тут их, как магнитом, потянуло друг к другу, бросило! В ненависти без слов схватились и по снегу катались, рыча по-звериному... И никто не смеялся уже и не разнимал братьев.

Квартира

А на следующий день друг от друга лица воротили, за накрытым столом сидя.

— Поругались, что ли? — спросила мать.

Надо было изображать.

— Кто сказал?

— Да ты чего, мам?

Мать головой качала, на лица их битые глядя.

— Подарок мне на день рождения!

Закричали наперебой:

— Так, мам, в хоккей мы, не в теннис настольный!

— Не в шахматы с шашками!

И заплакала она, на их дружбу глядя.

— Это что ж такое было, что вы друг на дружку так, бессовестные?

Забегали вокруг стола с рюмками, заволновались, два огромных мальчика, и у самих на глазах уже слезы детские.

— Не надо, мам, не надо, не переживай!

— Вот, мам, смотри на нас, смотри! Это мы поругались, да?

И обняться перед матерью пришлось. И выпить.

— За тебя, мам! Здоровья тебе и больше ничего! Остальное все у тебя есть!

Мать слезы вытерла.

— Да ну! Что у меня есть?

Сказано в шутку, а вопрос заковыристый. Братья переглянулись в комнатке убогой.

— Да мы у тебя есть, мало? — нашелся младший.

Еще с ними человек за столом сидел, голову в дремоте на грудь ронял.

— А чего он спит, с каких таких дел? — спросил старший.

— Устал отец, чего! — вступилась мать.

Занервничали братья.

— В другой семье устал?

— А сюда, что ли, спать пришел, а, мам?

— Меня поздравить пришел!

— Это он так поздравляет?

И тут отец всхрапнул на свою беду. И братья к нему подступили с боков.

— Слушай, чего-то нехорошо так за столом!

— Пусть отдохнет, да, мам?

Подняли отца с табуретки, повели ласково.

— Бать! Отдыхать надо! Давай, милый!

А в коридоре и кончилась ласка.

— Бать, литр взял, сколько?

— Что ж безобразничаешь в такой хороший день?

Между ними отец оказался маленьким, крошечным. Телогрейку нацепив, они его под локти к дверям понесли.

— Всё, бать, на свежий воздух!

На пороге квартиры, когда открылась за дверью темнота в подъезде, отец проснулся, начал выкручиваться у мальчиков из рук. И стал то ли возмущаться, то ли себя самого хвалить:

— Я вас сделал, таких бугаев! Вон каких слонов сделал!

В ответ на сопротивление они на него раздражились и попросту вытолкнули, захлопнув дверь.

И слышно было, как вниз по подъезду, как по колодцу, с этажа на этаж спотыкаются пьяные ножки. Постояв, братья переглянулись и за отцом рванули, как были, раздетые.

На реке

Догнали.

— Батя!

Он молчит испуганно. Они полезли обниматься.

— Плачете? — уже доволен отец.

— Мы тебя проводить.

Он выхватывает из телогрейки бутылку.

— А идем!

Но младший у него выхватывает и первый пьет. А старший у младшего, цепная реакция. Отцу не дают.

— Не, бать! Тебе не надо. Не-не-не.

— А нам теперь можно! А, Чепчик? — подмигивает брату старший.

Младший понимает:

— Да хоть залейся теперь!

И, бутылку друг у друга хватая, по замерзшей реке идут. И навстречу им люди идут, как по улице городской.

— Слышь, а с Миннесотой этой чума сразу, да?

— Не говори. Как сдурели!

— Да я б там в петлю точно с тоски!

— Нет, я б там первый!

— Я, говорю, я!

— Чего это ты-то? Заякал! Я!

И стали толкаться даже, кто первый. Ну, так и помирились без слов, без объяснения, само собой.

И тут среди прохожих Гатаулина вдруг увидели, навстречу шел!

— Кто, смотри!

— О, легок на помине!

Хохотали. И Гатаулин, испугавшись, от них побежал по снежной тропинке.

Припустили без спешки.

— Стой, дура, не бойся! Ничего не сделаем!

Поймали и в снегу стали валять, не били.

— Подавись Миннесотой своей! Нам же хорошо только! Только лучше нам, жук!

А потом поняли: не он, не Гатаулин, другой какой-то.

Бросили и к отцу пошли, возвращаясь.

Миша заметил:

— А по делу вообще, что моя Люська у тебя первая.

— Как это? — не понял Игорь.

— Ну, своя все же, как... свой человек!

Отцу интересно было.

— Кого поймали?

Братья опять бутылку достали.

— А, никого, косого. Обознатки.

Пили на снегу сидя, уже все равно было.

— А играть-то как будете? — спросил отец.

— Ленин пусть играет!

— Точно!

Игорь засмеялся.

— Да ты чего, бать, Ленин в мавзолее!

А Миша снегом закусывал и озирался.

— Да куда мы, правда? Хорошо-то как, елки!

— Так родина! — пожал плечами отец.

Дали и ему хлебнуть по такому случаю.

А он, выпив, стал младшему непонятно пальцем грозить:

— А глазки-то у тебя, Игорешка!

— Чего такое, бать?

— А чужие, не наши какие-то! Глазки-то!

И все грозил, грозил пьяно с недоброй усмешкой.

Но тут к ним как раз этот в ушанке подошел, кого валяли, и старший брат сказал:

— Вернулся? Ну молодец, правильно! Это по-нашему!

И теперь они человека, наоборот, стали ласкать, как угодить, не знали. За ушанку схватив, к себе приземлили в объятия в снежную размазню. И он, не сопротивляясь, с охотой к бутылке приник, и сам уже друзей новых обнимал. Но еще в раскосых глазах вопрос был:

— Часы!

— Чего часы, чего?

Отец первым догадался:

— Да потерял, пока вы его там!

— Ох, делов-то! — засмеялся старший брат. И, сняв с руки часы, отдал.

Квартира

А назавтра, конечно, голова раскалывается. И день в разгаре, а Игорь один в комнате зашторенной пластом лежит. И лучше в темноте, если свет не мил.

В коридоре звонок некстати. Открывать поплелся.

И Люся в дверях фигурой своей чуть не весь проем перекрывает! И попятился от нее он полуголый, босой, какой был!

А она идет за ним конвоиром и подталкивает, смеясь.

— Это ж сколько вчера на грудь взял, зараза!

Так и затолкала в комнату женщина-гигант, он и не пикнул. И опять уже на постели своей лежал, а она, меховушку по пути на пол скинув, рядом не спеша приземлялась, кровать под двоими отчаянно скрипела.

Ну а потом вообще он дар речи потерял, потому что в полутьме не Люся это была, Света!

Руки ее от себя отжимал, она удивлялась:

— Ух, здоров лось, мышцы! Ну, у нас тоже мышцы!

Схватились не на шутку, от напряжения дрожа: кто кого? И пересилила она, а может, он поддался.

Опять смеялась.

— Чепчик, брал уже чужое!

— Какое?

— Братово!

Грудью голой над ним нависала.

— Вот такое же!

— Да.

Рядышком пристроилась.

— А руки-то заграбастые!

— Почему?

— А нет, разве?

— Ну, вообще да.

— Так вообще обними!

И обнял, а что ж еще ему, с другой любовью братовой лежа?

Шептал:

— А ведь я... я как лучше хочу! Я ж из кожи лезу, ну, всё для него уже, все! А чего получается?

— И чего?

— Ну, вот это.

Стала целовать его, женщиной стала.

— И плохо разве?

— Хорошо.

— Ну и выкинь из головы. Ты ведь уже уехал, всё.

— Как это?

— А сам не заметил.

— Да?

— Там уже. Особняк с бассейном. Слуги.

Нет, не смеялся он, потому что простое ее лицо серьезным было.

— Мировая звезда, Чепчик. Станешь. Да ты уже!

— Я?

На плече лежала, накрашенными глазами далеко глядя.

— Ты, ты! С Кубком Стэнли в руках! Это ты!

И верил он.

— А брат? Брат со мной?

— Ты же знаешь.

— Эх, дурной! Но почему, почему?

— Ну, такой брат.

— Да, — сказал он. — Я за спиной у него вчера договорился с купцом, а ему врал, что купец свалил с концами. А купец не свалил, и я договорился, как сука последняя!

— Мстишь.

— Это почему?

Она усмехнулась в полутьме.

— Потому что чужое берешь.

— Да я... да ты чего? — встрепенулся он. — Я как с Люськой у меня случилось, я вообще с ума сходил... я себе сам чуть не оторвал, честно!

— Не оторвал, уже во мне, — заметила Светлана.

Да, не до разговоров было. Но он еще сказал, потому что догадался:

— А ты там в особняке этом с бассейном кто?

И женщина опять глупой стала, пролепетав:

— Я? Я там собака твоя! Чепчик, с собой возьми!

Зал игровых автоматов

Старший брат играл. Проигрывая, пьяный на автомат кричал:

— Малый, рискуешь сильно! Отдай бабло назад! Слышь, нет? Я Майкл Будник! Кувалда! Душу из тебя вытрясу, козел!

И вытрясал, бил в автомат, ухмыляясь.

На него смотрели простые парни от телевизора за стойкой.

— Да нет бабла в нем, колоти не колоти!

— А где ж? Сейчас только насовал!

— Ты в другой, в соседний! Помни, куда суешь!

Стал пересаживаться, они смеялись:

— Да не сейчас, утром насовал! Давно уж всё выгребли!

Не знал уж, куда ему и вообще где он... шатался, кулаком тряс.

— В Миннесоте у нас за такие шутки! Фак!

Пожалели американца.

— Туда вон еще не совал, в угловой! Давай! А то со своей Миннесотой заколебал!

Он закричал на весь зал:

— Всем виски за мой счет! Дабл!

И почувствовал будто, обернулся: брат в дверях стоял!

— Ты?

Увидел его лицо и замер. И, уже не отрываясь, смотрел.

— Чего ты? — спросил Игорь.

Миша все смотрел. И шагнул к нему, уже судорога по губам бежала.

— Фак, Чепчик! Фак, фак, фак!

И Игорь попятился. Понял, что брат понял.

На улице

— Убью! — рычал Миша, догоняя.

Настиг, кулак уже разящий занес, но споткнулся и носом в сугроб полетел.

Вскочил и опять в погоню, хоть Игорь далеко успел убежать. И опять по-звериному:

— Светку не отдам! Не отдам!

Гнев праведный силы удесятерял. И настигал снова, прохожие шарахались. Но опять повезло мерзавцу: из зашторенного автобуса люди вдруг в камуфляже навстречу выскочили!

Не поняли братья, что и произошло. Но уже лицом в снег лежали, обо всем позабыв. На спинах подошвы тяжелые, а к затылкам автоматы приставлены.

Младший первым очнулся:

— Глаза разуйте! На кого тянете!

Из-под маски черной крик:

— Вякни, падло! На запчасти разберем!

— Да вы чего... Будники мы, я и Мишка вон, братья!

— Какие такие?

— Те самые!

— Лежать!

И взмолился Игорь:

— Мы это, мы! Да кто ж не знает нас!

И вдруг из-под маски:

— Мы, мы! Друзья, блин, школьные забытые!

И хохот. И масок уже на головах нет.

— Всё, личности пошли опознавать!

— Куда это?

— В ресторан!

Игорь в себя пришел, возмутился:

— Ну вы даете тоже! Положили нас позорно!

— Так и вы тоже... гонки вдруг!

— Тренируемся, — объяснил Игорь.

— Так и мы тренируемся! В общем, все при исполнении!

Автоматчики братьев, со снега подняв, в объятиях тискали, об автоматах забыли.

— Где пропадаете? Седьмое ноября – вас нет, в бар зазывают – где вы? Снег выпал, по-белому гуляем, а Будники, говорят, не пришли! Это дружба?

— Значит, Михеева родила от араба какого-то бен Ладена, приезжала с области гордая... На поляну пришло кроме нас трое девок и ноль народу! А у Паши папа, который начальник транспортного цеха был, сейчас строит дом, и Паше будет в собственность заводская квартира, обмывали без вас!

— А меня в Ульяновск возили на учения. С ненаглядной мы жопа к жопе и в загс на развод! Обмывали без вас! Чего так?

Они говорили по очереди, друг друга перебивая и с волнением даже, а потом возмутились:

— Вы чего такие? В расслабоне вдруг, приколы, что ли? Напряги, блин! Нормальные были друзья, и вдруг какие-то заскоки хитрые! У нас работа ненормированная, а мы дружим, как пашем!

И всё, замолчали и переглянулись, потому что братья молчали. А один, который все в маске оставался, черту подвел:

— Надо эти школьные связи на хрен рвать! Меняются люди, это философия. Детство, нормальная жизнь и пенсия, друзей из этапа на этап нереально перетянуть! Дружи с друзьями по службе, Швец, я ж тебе говорю!

И они к автобусу своему двинулись. Швец еще обернулся.

— Мишаня, увезу тебя все-таки на дачку! Лук и самогон! Я тебе всю деревню растрясу! Ты чего, Мишаня, может, плохо тебе, задел я тебе чего?

И невидимка в маске тоже оглянулся.

— Брата хотел мочить, двинутый. Свалим, что ли, их опять?

Встали, напряженно на братьев глядя. Все уже снова в масках были. И, казалось, сейчас к ним ринутся, еще секунда. Нет, от добычи отвернулись без охоты и в автобус свой полезли.

На площади

Пар из брата вышел весь, видно. Ничего лицо не выражало, и молчал мертво. Будто и не было его с Игорем рядом, по площади не шел с коленкой драной после схваток.

И Игорь не боялся уже близко идти, в лицо ему заглядывая. И слова нашлись:

— Утром завтра здесь. В девять. Вопросов сейчас не задавай.

А Миша и не задавал.

— Завтра как штык. Слышишь меня?

Игорь заволновался: правда, нет брата!

— Вот на этом месте! Здесь! Да или нет?

Миша встал и стоял. Бросал на снег игральные жетоны из кармана. Игорь смотрел на него:

— Брюки рваные. Стыдно в центре.

Брат кивнул. Был он, был.

Гостиница

— Это все не считается! — сказал Игорь с порога.

— Что это?

— Что я вам раньше говорил, вы забудьте.

Гатаулин руками развел.

— Да ты много чего, я уж запутался!

— Что без брата согласен.

— Не согласен?

— Нет!

В номере люди сидели. И Игорь на них с ненавистью смотрел, не таясь. На тех, кто с братом не разлучил чуть.

А они смеялись.

— Да кто бы сомневался! Что, опять качать понты будешь?

Был тут с Гатаулиным и очкарик, конечно, тот самый. И тренер их с братом, Василий Павлович. За столом сидели, за бумагами. И бутылка стояла, полезное с приятным.

— Вот тренер твой даже пришел! — улыбался Гатаулин. — Как там мои хоккеисты торгуются, говорит? Погляжу на такое чудо!

Они выпили и опять стали бумаги друг дружке совать, взглядами обмениваясь. Не до Игоря было явно.

— Так чего, как? — спросил он.

— С братом, что ли, или нет?

— Да, чего мы решаем?

Гатаулин от дел не отрывался.

— С братом, с братом!

Игорь думал, что ослышался.

— Как так?

Очкарик засмеялся:

— Опять плохо!

Тренер сказал:

— Ну, забодал! Уезжайте уже хоть куда! Вы ж тут, Будники, уже всем как икота в глотке!

Игорь к столу подошел и налил себе, не спросясь. И выпил, чтобы поверить.

Они и не заметили. Не знали, как от него отделаться.

— В Пензу с братом в четверг первым рейсом, чемоданы пакуйте, всё!

— Бумаги когда?

— На месте.

— В Пензе?

Нет, всё он в легкую победу не верил.

— И смотреть нас больше не будете?

Гатаулин руками уже замахал.

— Ох, тормозной! Вот Василий Павлович мне дал свои установки, как вас воспитывать, ну а я свои установки добавлю, будете гениями! Ну всё, нет?

Но Игорь еще спросил:

— А в Пензу почему?

— А куда ж?

— А Миннесота?

Очкарик голову поднял.

— Чего-чего?

И тут им весело совсем стало. Бумаги даже свои отложили.

— Ну... в перспективе, да, — подтвердил Гатаулин, — очень даже возможно такое! Почему ж нет?

— Не бывает из Пензы в Миннесоту! — сказал Игорь.

— А из твоей дыры бывает? — спросил очкарик.

Они принялись рассуждать:

— Из Пензы, может, в Ижевск их, на сезон-два, — предположил тренер. — Ну а там, глядишь, и в Москву, а чего?

— Нет, не получится, напрямки нереально, — возразил Гатаулин.

— Через Новосиб реально, — подтвердил очкарик. — Но там год в отстойнике.

— Тогда еще сначала в Нижний с заходом, это как пить!

— А вдруг сразу в столицу их? — не отступал тренер.

— Не припомню случая, Палыч.

— Год, два, три! А чего-то мы далеко загадываем, нет? — спросил очкарик.

И они опять засмеялись, за бумаги взялись.

Еще тренер сказал, сам вдруг волнуясь:

— Игорешка, ты чего? Это ж... это совсем далеко, куда ты хочешь! — Он вверх руки даже мечтательно воздел. — Это там где-то вообще... за облаками!

Игорь все посреди номера стоял. Гатаулин подошел, за плечи обнял и повел, выпроваживая.

— Ты не слушай, понял, чего мы тут... ты это мимо ушей!

— Да.

— Потому что прорвешься, я знаю. Все будет.

— И я знаю, — сказал Игорь.

— Неужели думал, что сразу?

— Нет, конечно.

— Брат?

— Да. Ему не восемнадцать, он не дотянется. Возраст.

— Ну, старший брат, — пожал плечами Гатаулин. И за дверь Игоря выталкивал. — Не сходи с ума. У меня брат один уголовник, другой вообще клоун... и чего?

Еле вытолкал.

На площади

Миша ждал, как договаривались. Будто с места не сходил.

А Игорь подошел и одно только сказал:

— Едем!

Брат и удивиться не успел, обрадоваться, потому что это Игорь удивился, на коленку рваную глядя:

— Ты чего? Дома, что ли, не был?

— Нет.

— А где?

— Ну здесь, где.

Игорь так и не понял.

— Подожди... как это?

— Чепчик, мы договаривались, — сказал брат.

— И чего?

— Ну ты же сказал стоять... и я стоял, делов-то!

— Ты... и ты всю ночь? — все не верил Игорь.

Под ногами круг протоптанного, как у медведя на цепи, снега... правда ведь, с места не сходил!

Миша пожал плечами.

— Зато не опоздал ведь, да?

— Идем, — сказал Игорь.

Брат пошел за ним, но как-то странно — именно что за ним, след в след, каждое движение повторяя... и Игорь испугался.

— Ты чего, Мишка, а? Может, это... ну, крыша у тебя?

— Нет.

— Ты кончай тут!

— Это я послушный, — сказал брат. — Чепчик, я теперь всегда за тобой только... ну, что ты, то и я! — Он усмехнулся. — И мне всегда хорошо будет, правда?

Но сам шагал уже рядом. И Игорь услышал:

— Темнишь... не так чего-то!

— Чего?

— Не знаю. Чего-то. Ты мне не все сказал.

Игорь молчал. И брат произнес с болью:

— Чепчик, ты у меня одну бабу отнял, другую... и, если еще эту... ну я вот, честно, не переживу, все!

— Это еще эту какую?

Миша сказал серьезно:

— Ну, Миннесота... она тоже баба, нет разве?

— Да.

— Ну вот!

Шли молча. Снег хлопьями падал.

Кафе

Старший за столиком с Люсей сидел, женой.

— Ты возле бассейна лежишь, а он тебе подносит!

— Кто это подносит?

— Слуга, кто. Негр.

— Чего это он мне подносит?

— Мартини!

Люся не верила, но интересно было.

— А вот ошибочка! Я эту липучку не пью. Мне белой только!

— Ну в глаза ему плещи мартини. Можно!

— Так меня стошнит, если негр ко мне! Всё, не еду!

Миша закричал, в кафе все обернулись.

— А я тебя с Интерполом, поняла? Я ж без тебя там не смогу, Люська!

Она смеялась.

— Ладно, сам уж поезжай, опоздаешь! Рейс когда?

— Ох, проверялка! Машина вон она, под окном, багаж в багажнике... Чепчик в аэропорту! Ну ты чего? Я ж с тобой попрощаться хочу!

И он вместе со стулом к ней переместился ближе.

— И вот в наш сад вертолет садится!

Жена догадалась.

— Президент Буш выходит!

Мише не понравилось.

— Ну, зачем. Он занят, воюет. Нет, не Буш!

— А кто?

— А батя твой! К тебе. Везет сыр копченый.

— С нашего молокозавода?

— Да, — сказал Миша, волнуясь, — он летал специально, чуть не сбили его!

Жена головой покачала.

— А вот я и вижу, что ты все врешь.

— Почему?

— Потому что ведь нет бати-то у меня, ты чего?

Он еще придвинулся.

— Ну да, да! А мать к тебе привозят, мать, Егоровну! Она вылезает, и шары на лоб: Люся, мол, какие у вас везде вазочки! Кубки Стэнли то есть... А я к ней подхожу и ее целую!

— Мишка, — сказала вдруг жена, — я тебя любила и всегда любить буду!

— И я тебя всегда любил, да, — отозвался он.

— Я знаю.

— А Чепчик?

Люся его к себе прижала.

— Другое это. Сама не знаю, что.

Он спросил:

— Приедешь ко мне, заживем, ты веришь?

— И Майкл Джексон из вертолета к нам! — прошептала Люся.

Миша обрадовался.

— А я ему: «Хэлло, тезка!»

И еще крепче они обнялись.

Кафе

И опять он все сначала:

— Ну, вот ты в нашем саду, так? И тебе белую приносят в рюмочке!

— Что же это за Миннесота, я не буду белую, ее здесь хоть залейся!

— А что прикажете?

— Мартини!

Всё наоборот. Света ведь за столом уже, не Люся. Габариты сходные спортивные, сразу не различить.

— Ну хорошо, — продолжает Миша, только с большим жаром, — привереда какая стала в Америке! Прилетает «Боинг», батя твой с моим, оба уже веселые, ну в дупель!

Но тут у Светы с Люсей все одинаково.

— Бати-то нет у меня.

Мише досадно:

— Да что ж за бабы такие, без отцов все!

Маневром своим коронным он со стулом к женщине перемещается и тоже поглаживать начинает.

— У нашего дома в Миннесоте сразу за забором море и песочный пляж, сечешь?

Нет, эта пальцем грозит.

— А там север, я карту смотрела.

— И что? Там Майкл Джексон зато живет.

— Опять гонишь, не там он живет.

Миша волнуется всерьез.

— Потому и бледный, что там без солнца живет! Выходишь, сказал, на пляж с Майклом Джексоном!

— Фу! Чего я, ребенок? Ему дети интересны.

— А он с нашими детьми вышел, их лучший друг.

Света улыбнулась.

— А у нас детей с тобой нет, по-моему.

— Ну так будут, будут, веришь?

Она совсем из игры вышла.

— Ты это... ты лучше на часы гляди, на часы! Опоздаешь!

Он не слышит.

— Вот на пляже мы с тобой, да? Ты да я... океан гудит, гудит! И ты в синих шортах, и толпа мчится на тебя, фоткает!

— Это чего вдруг?

— Вот и я им: меня, мол, меня снимайте! Я чемпион! А они: извиняйте, мол, когда рядом такая красивая девчонка, как ваша жена... ну, мы просто забываем про наши спортивные обязательства!

Света увлеклась, уже сама на все кафе:

— Да я же не жена, не жена!

Миша даже удивился:

— Так мы поженились! Свадьбу играли в ледовом дворце Миннесоты... Я тебя и вывез для этого, Светлана Будник!

Она, помолчав, спросила:

— В шортах я, говоришь?

— Плохо тебе?

— Нет, не пойду! — решила Света.

— Чего это?

Она смотрела укоризненно.

— А с задом моим, ты головой думай! В ванной только. И то темной.

Миша объяснил:

— Так вот они и прибежали со вспышкой!

А Света вдруг заплакала.

— Кривонос бедненький!

— Кто?

— Ты, ты. Нос-то кривой стал.

— А, это за Чепчика я тогда, — вспомнил Миша.

Она слезы все глотала.

— Куда ж ты от меня, а? Ну куда?

И все по щеке его гладила, даже глаза он прикрыл.

В машине

Гонка под джаз и «бу, бу, бу»!

И педаль тормоза под ногой проваливается!

Миша одно только по-английски точно знал: «Фак!»

Что ж, к бордюру он кое-как притерся, дело привычное.

И сидел. А вдалеке в сумерках огнями аэропорт светился.

Он поехал вперед, конечно. Ведь не было пути другого, этот вот только, последний: за поворотом фургон разворачивался!

Ну как разминуться?

Груда железа, а не машина. И изнутри груды играет по-прежнему джаз, но уже, не бубнит «бу, бу, бу».

Аэропорт

Ждал Игорь брата, а потом и ждать перестал, с досады сумку ногой только пнул, чуть не на метр отлетела. Зато без слов обошелся, люди кругом были.

И на посадку он уже бежал, всё. И вдруг человечек в телогрейке под ногами... да отец это!

— Бать, ты чего?

— Попрощаться!

— Так ведь попрощались уже, нет, разве?

— Еще!

Отец рядом побежал, еле поспевая.

— Мишка где?

— А без понятия.

— Как так?

— Бать, неинтересно. Все, посадка! — Перед контролем билет достал. — Потому что под завязку уже! Вообще! Догоняет пусть, не догоняет... кровь всю высосал, гад!

Прощаясь, поднял маленького отца на руки и держал.

— Бать, ну ты чего?

— А чего я?

— Бать, я ж не навсегда, вернусь когда-никогда!

— Да нет, сынок.

— Ну как? Ты кончай тут, бать!

И побежал опять от слез скорей. За контролем еще контроль был, Игорь сумку поставил на конвейер. А потом забрал и обратно пошел.

Вернулся в пустой зал ожидания. И отца в дверях увидел, тот тоже вернулся.

— Быстро ты, летчик!

— Не говори.

— А чего?

— Бать, ноги сами пошли.

— Вот-вот, — кивнул отец.

И как током его прошибло:

— Где ж он, где?

Игорь обещал:

— Придет, бать! Сейчас он, сейчас!

Недоучка

Ивлин Во, выпускник Оксфорда

В тот день, когда я покинул Оксфорд, я перестал вести свой дневник и следующие два года возвращался к нему лишь эпизодически. Это уже записи другого, более мягкого, и, в общем, более симпатичного человека. Самодовольство исчезло, а заодно сильно поубавилось и злости. Тем не менее читаешь дневник с гнетущим чувством, потому что в сравнении со сказкой об успехах в Лэнсинге — это описание постоянных неудач.

Осенью и ранней зимой 1924 года, а затем в те же месяцы 1926-го я больше времени проводил дома, чем когда бы то ни было, начиная с 1917-го.

Той осенью Теренс снял фильм; наш сад служил съемочной площадкой для большей части эпизодов. Сюжет представлял собой фантазию на тему попыток Слиггера Уркарта обратить короля в римско-католическую веру. В главных ролях были Элмли, Джон Сатро и я. Героиню сыграла Эльса Ланчестер (миссис Чарлз Лаутон), изящная рыжеволосая девушка, моя ровесница, которая в то время еще не была профессиональной актрисой, но вместе с Гаролдом Скоттом управляла недорогим и исключительно интересным кабаре на Шарлотт-стрит, носившим название «Пещера гармонии». Отец всей душой принял нашу рискованную забаву, напомнившую ему домашние спектакли времен его юности; ему было приятно найти у себя на письменном столе список действующих лиц и исполнителей, а когда ему показали сам фильм, особое удовольствие доставляло ему узнавать знакомые предметы: «О, так это же мое кресло!.. Смотрите не разбейте тот графин». Но когда облетела листва и с приходом зимы у него участились приступы астмы и бронхита, в доме поселилось уныние. В последнее время отец приобрел радиоприемник и, вопреки современному поветрию, любил его слушать, я же норовил выключить.

Поначалу я выбрал Школу искусств Хартли, затем другую, на Ньюмен-стрит, которая рекламировала себя как «Парижскую студию в Лондоне». У Школы были долгая история и интересный список тех, кто в ней когда-то учился, главным образом не художников, а литераторов. В Галерее Тейта выставлена замечательная картина работы Сэмюэла Батлера, на которой изображен сам мистер Хартли, собирающий учебный скелет. Школа была весьма живописна, украшена разнообразными старинными доспехами, историческими костюмами и манекенами, правда, я не видел, чтобы ими

Окончание. Начало см.: 2005, № 3.

пользовались на занятиях. Привлекало то, что студенты начинали писать сразу с натуры без всякой предварительной учебы на «антиках» — гипсовых слепках, — какие до сих пор красуются в более официальных заведениях подобного профиля.

Среди студентов преобладали девицы из респектабельных семей, которых, как в моем случае, дома считали «художниками». Студентов мужского пола можно было пересчитать по пальцам, да и те питали лишь скромную надежду стать профессиональными чертежниками. Никто всерьез не стремился к высокому искусству. Рассчитывать собрать там веселую дружескую компанию не приходилось. Преподавали спустя рукава. Хозяин студии был седобород, с пылающим носом, а руки у него так тряслись, что уголь неизменно крошился в его пальцах, когда он пытался что-то объяснить нам. Студия просто предоставляла возможность заниматься рисованием. Мы рассаживались вокруг помоста, на котором в какой-нибудь традиционной позе располагались натурщица или натурщик. Утренняя поза не менялась всю неделю. После полудня она менялась каждые десять минут, за которые мы делали карандашный набросок. Одно дневное занятие в неделю отводилось композиции, обычно на какую-нибудь абстрактную тему вроде «конфликта». Тогда мы давали волю фантазии, а преподаватель разбирал наши работы с точки зрения ритма, светотени и так далее. Классическую перспективу нам не преподавали.

Три или четыре недели я добросовестно посещал занятия, рано утром спеша по знакомой тропинке в Хит-Маунт к Хэмпстедскому метро и возвращаясь домой уже с началом сумерек. Чтобы не так скучно было шагать, я оставлял монетки в один пенс на стенах и столбах оград и собирал (обычно столько же, сколько оставил) на обратном пути. Тони Бушелл занимался поблизости, в Королевской академии драматического искусства, и за ланчем мы встречались, как в прежние времена, за пивом с сыром в пабе на Тотенхэм-Корт-роуд.

В результате занятий в студии глаз и рука стали у меня верней, и я уже рисовал не хуже остальных в классе; но скоро все это мне наскучило. Я добился приемлемой передачи линии и тени на листе, но у меня не было никакого желания передавать объем статичной фигуры, углубляться в анатомию и соотношение плоскостей: на одно это могли потребоваться долгие часы работы, убивающей всякое вдохновение. Каждую неделю я за три утра заканчивал проработку эскизов обнаженной натуры углем, а два оставшихся занимался тем, что волынил, набрасывая на краях листа руки и ноги в разных ракурсах (прискорбно уродливые вариации, которым было далеко до классического совершенства Трильби). Аскеза, которую я было принял, наскучила мне.

Хэмиш отправился в путешествие по Африке. Я по вечерам зачастил в «Кафе Роял». Брат Алек ввел меня в мир богемы, где я нашел себе приятелей. Мое имя не фигурировало в списке ни одной хозяйки приличного дома. Визитные карточки с вензелями не приглашали меня в преуспевающий мир Понтстрит. В основном я бывал на импровизированных вечеринках или на таких, о которых сообщалось устно и незадолго до самого события. В этой компании была Мэри Баттс, чувственная дамочка из авангардисток, которая писала рассказы и имела связь с человеком из общины Алистера Кроули в Кефалу, занимавшейся черной магией. Она уже была однажды замужем за кем-то из монпарнасского кружка. Теперь у нее был большой дом в Белсайз-парк, который служил прибежищем постоянно меняющейся общине, состоявшей, главным образом, из неженатых пар. Там постоянно устраивались вечеринки. Помню Тони Бушелла, который сидел на ступеньках и ел хозяйкин крем для лица, а в саду — множество обнявшихся парочек.

На Риджент-парк жила индуска, дочь раджи, настолько эмансипированная, что порвала со своей средой, правда, еще сохраняла связь с какими-то членами своей властительной семьи. Женщины иногда устраивали у нее дома настоящие кулачные бои.

Еще была Гвен Оттер с Тедворт-сквер, неизменно гостеприимная незамужняя женщина средних лет, несколько обедневшая, похожая на краснокожую индеанку. В ее гостиной стены были выкрашены в черный цвет, а потолок в золотой, лежали груды подушек в подражание первым постановкам русского балета. Она не выносила одиночества, и в ее доме всегда толпилась уйма народу, бездельники вперемешку с известными фигурами из мира художников и театральных артистов. Она не стремилась зазывать знаменитостей. Лучшей рекомендацией в ее салон было не то, что человека приглашают во все дома, а наоборот, что его мало кто приглашает.

После вечеров, проводимых в этой компании и на каких-то неописуемых сборищах, по большей части превращавшихся в пирушки в складчину в разных захудалых районах Лондона, я был неспособен воспринимать то, что нам преподавали, но продолжал в том же духе и, не имея денег на такси, часто оставался спать на диване или возвращался под утро домой пешком аж из Челси или Кенсингтона. Но тем, что я в конце концов отчаялся чего-то достичь в изобразительном искусстве, я обязан притягательной силе Оксфорда, где еще было много моих друзей.

Я могу точно назвать дату моего падения. 10 ноября я отправился на уикэнд к миссис Леннокс в графство Уорикшир. В воскресенье приехал из Оксфорда Джон Сатро и пригласил меня на другой день встретиться с ним за ланчем в его квартире на Бомонт-стрит. Тем вечером я записал в дневнике: «Я почти готов принять приглашение». И я принял его.

В понедельник 12 ноября я приехал в Оксфорд и, вопреки своему намерению, остался там на ночь. У Джона собрались Гаролд Эктон, Марк Оджилви-Грант, Нью Лайгон, Роберт Байрон, Арден Хиллард и Ричард Пэирс. Мой приход держался под секретом и был встречен с энтузиазмом, что способствовало моей гибели. После ланча — были поданы горячий омар, куропатки и сливовый пудинг, шерри, глинтвейн из кларета и непонятный ликер, похожий на ром (который, думаю, Джон нашел на выставке в Уэмбли}, — я оставил Хью и Джона пить дальше и ушел на чай к М.О.-Г., а потом в «Новую реформу», где встретил Теренса и Элмли, пивших пиво. Я выпил с ними и пошел с Робертом Байроном обедать в столовую Мертоновского колледжа. Там встретил Билли Клонмора и после обеда заглянул к Рейнолдсу, охотнику, у которого снова выпил пива. Потом получил записку из Театрального общества от Хью и Джона, звавших немедленно прийти в Бэнбюри. Я отправился на станцию, но не мог уговорить их никуда не ехать, а вместо этого пойти со мной в «Конскую голову», где договорился встретиться с Элмли. Неожиданно появился Клод Кокберн с безумным Й.-Л. и еще каким-то мерзким типом со стеклянным глазом, оба пьяные в стельку. Когда нас погнали со станции, мы побрели в старый добрый «Клуб святош» выпить виски и покрутить фильм Теренса. Примерно с этого времени я плохо помню дальнейшие события. Я где-то раздобыл меч, каким-то образом проник в Баллиол, а потом, когда начал насмехаться над Тони Пауэллом, меня вышвырнули в окно. Вернувшись на Бомонт-стрит, я узнал, что в комнатах Джона случился пожар. Наутро я пил пиво с Хью, портвейн со Сверхом и джин с Джилсом Айшемом, завтракал с Хью и Десмондом Хармсвортом. Гаролд и Билли проводили меня до станции, шатаясь от усталости.

Почти пять месяцев я не видел никого из этих моих друзей. Гулянка в мою честь случилась сама собой, они хотели, чтобы я вспомнил о своей любви к Оксфорду. Следующие мои появления там уже были не в диковинку. Вместо того чтобы оставаться редким и желанным гостем, я оказался в обычном положении тех, кто не может одним махом перерезать нить, связывающую с университетом, и годами постоянно мотается туда. Я продолжал одеваться, как студент. В том семестре в ходу была новая мода — джемпер с высоким воротом и широкие брюки, и я следовал ей. Возвращался на каждый уик-энд и завел нового приятеля, который только поступил в «Магдален». Это был тощий темноволосый своеобразный парень по имени Генри Йорк, который позже

поразил нас своими романами, опубликованными под псевдонимом Генри Грин.

Теперь уже мне приходилось самому приглашать на обеды и ланчи, чаще искать общества друзей, чем им моего, и эти поездки добавили мне долгов. И каждый раз я со все меньшим сожалением возвращался в начале недели к скуке обыденной жизни. Когда «Хартли» закрыли на рождественские каникулы, я окончательно распрощался с ним.

Мы с Хэмишем часто задумывались о том, чтобы обзавестись печатным станком — печатать книги, которые я бы оформлял, а иногда и писал. За пределами столицы было много таких частных издательств, которые выпускали книги самого разного качества, от аккуратных и красивых до неряшливых и претенциозных. Разглядывая подобную продукцию на книжной ярмарке, я был поражен маленькими томиками, которые выпускало частное издательство в Сассексе, состоящее всего из одного человека. Этот одинокий мастер не только сам осуществлял набор и украшал страницы черно-белым орнаментом в духе постпрерафаэлитов, но еще воспроизводил изысканную многоцветную гамму рукописного шрифта так, что бледные тона выделялись рядом с плотными и непрозрачными скорее как в живописи, чем в типографской печати. Издавал он ничем не примечательных георгианских пейзажных поэтов и небольшие изящные эссе. Сейчас я не могу смотреть на них без отвращения, но в то время, после наших кутежей, эти невинные страницы пробуждали нежные воспоминания о вечерах в Личпоуле. Я написал этому печатнику и попросился к нему в ученики. Он немедленно ответил согласием, даже не видя меня. Отец, всегда готовый способствовать любому моему начинанию, надеясь на возникновение у меня стойкого интереса хоть к чему-то, заплатил ему двадцать пять фунтов. Я поехал, чтобы предварительно ознакомиться с делом, но то, что я увидел, не обрадовало меня. Я ожидал найти нечто аскетическое и уединенное, вроде Сент-Доминик-пресс в Дитчлинге, но коттедж, давший типографии ее романтическое название, оказался современной виллой рядом с богнорским курортом. Младший сын в семье, с которым я прошелся утром по сырым тропинкам в поисках сдаваемого жилья, поверил мне свои планы стать модельером. Но хуже всего было то, что таинственный процесс производства иллюстраций, мгновенно поразивших меня, оказался основанным исключительно на фотографии; снимки рукописных шрифтов и орнаментов отсылались в коммерческую фирму, та переводила их на цинковые пластины, которые потом закатывали вручную краской и делали оттиски. Это ничуть не походило на тот мир увлекательного ремесла, о котором я мечтал.

Я возвратился на Норт-Энд-роуд, не договорившись относительно обучения, обнаружил дома очередную кипу счетов и понял, что подписал более поздним числом несколько чеков, которые придется оплачивать в наступающем новом году. Положение было безвыходное, и я предложил отцу заключить соглашение: он оплачивает мои долги, а я отказываюсь от содержания и начинаю сам зарабатывать на жизнь.

Для молодого специалиста моей профессии был только один путь. Пусть у человека незаконченное образование, пусть у него имеются вредные привычки, пусть за него почти некому поручиться, частные школы готовы были взять на работу любого, лишь бы он говорил без акцента и прошел традиционный курс обучения в частной школе и университете. Я позвонил в агентство и получил двадцать или тридцать «личных и конфиденциальных предложений свободных вакансий»: «Ответьте им без промедления, но со всем вниманием, приложите фотографию, если таковая потребуется, и копии рекомендаций, не забудьте также упомянуть, что о наличии вакансии услышали от нас».

Мысль стать школьным учителем казалась мне совершенно абсурдной, но я вспомнил кое-каких удивительных преподавателей и сел писать заявления. Рекомендаций у меня не было. Я почти забыл греческий, от знаний французского и математики тоже мало что осталось, и тренером по крикету я не мог себя назвать. Английская история не была среди предметов перво-

Рисунок Ивлина Во. Писатели-современники: Ивлин Во, Эдуард Морган Форстер, Томас Стернз Элиот и Олдос Хаксли

степенной важности ни в общих школах, ни в классических. Но, как сказал агент, редкому директору школы удается найти человека, удовлетворяющего всем требованиям, и с готовностью обреченного я согласился преподавать все, что мне предложат. Неделю спустя я получил телеграмму, приглашавшую меня в отель в Мэрилбоне на собеседование с мистером Ваномраем, владельцем школы в глубинке, на флинтширском побережье. Мистер Ваномрай был высоким приятным пожилым человеком. Единственное, о чем он спросил меня, — есть ли у меня смокинг. Облачаться в него надлежало в тех случаях, когда приходили родители ирландских мальчишек-учеников. Я успокоил его на сей счет, и он взял меня на работу, назначив пятьдесят фунтов в четверть. Его школа, заметил он, расположена в такой глуши, что нет никакой возможности что-нибудь потратить, пока четверть не закончится. Курю ли я? Жаль, поскольку это единственное удовольствие, которое будет недоступно ввиду его запрета в школе. Подобная слабость нанесла бы ущерб моим сбережениям, каковые следует оставлять в целостности, дабы было на что приятно провести заслуженный отдых в каникулы. Я написал сассекскому издателю и известил его, что не приеду. Он категорически отказался возвращать отцу полученный задаток на том неоспоримом основании, что деньги, мол, уже потрачены.

Я еще не согласился на должность учителя, когда вдруг, не сообщив заранее, к нам домой явился Хэмиш. В Восточной Африке он подхватил малярию, остался без денег, вернулся третьим классом и в довершение пересек всю Европу, буквально голодая. Он был небрит, немыт, без багажа, во французском пальтишке из обычного магазина поверх тропического парусинового ко-

стюма. Размеры у нас были схожи; он воспользовался моим гардеробом, и несколько дней мы с ним кутили в Лондоне.

Он не оставил намерения основать издательское дело, без осуждения принял мое временное отступление от искусства и предложил некоторое время пожить у него, пока он наймется учеником в Шекспир-Хед-пресс в соседнем Стратфорде-он-Эйвон. С его возвращением предстоящий отъезд во Флинтшир показался мне изгнанием еще более горьким, чем прежде, но было еще одно серьезнейшее обстоятельство, заставившее меня сожалеть о принятом решении. Той осенью я влюбился. Собственно, я влюбился во все семейство и, пожалуй, как описывает подобный случай Э.М.Форстер в романе «Хауардз-Энд», перенес свое чувство на единственного подходящего члена этой семьи, восемнадцатилетнюю дочь. У меня не хватало ни опыта, ни силы воли для настоящего ухаживания. Менее чем за год мы стали близкими друзьями, я сгорал от несмелой страсти, которую она сдерживала своей строгостью.

Ее звали Оливия Планкет-Грин. Младший брат Оливии Дэвид поступил в Оксфорд в последний год моего там пребывания. Это был высокий, томный юноша, денди, обожавший все модное. Мы изредка пересекались, но компании у нас были разные. Старший ее брат Ричард учился в Королевском колледже музыки. Я познакомился с ним, когда он снял после нас комнаты старого «Клуба святош» в Сент-Олдэйте. Он походил больше на пирата, чем на студента, иногда вдевал серьги в уши, отлично управлялся с лодкой, нещадно дымил трубкой, которую набивал черным крепким табаком, был подвержен меланхолии, как его сестра и брат, но в то же время часто впадал в бурный экстаз. К приобретению курительных трубок или галстуков он относился с пристрастием коллекционера. На моих глазах он в последующие несколько лет стал знатоком вин, мотогонщиком, джазовым музыкантом и автором детективного романа. Каждому новому своему увлечению он преда-

"You See, I'm a Public-School Man"

Рисунок Ивлина Во к его первому роману «Упадок и разрушение». Капитан Граймс и Пол Пеннифезер в пивной

вался с каким-то мальчишеским азартом, поистине заразительным. Его не волновало, что скажут об этом другие; он и нас увлекал своими затеями.

Когда я впервые встретил его, он пребывал в унынии; причина была не в несчастной любви, не в том, что умная и очаровательная девушка, ставшая в конце концов его женой, не отвечала ему взаимностью, а в том, что их женитьба была под вопросом, поскольку он не имел ни денег, ни работы и ее родители возражали против обручения.

Мне очень трудно описать Оливию, какой я впервые увидел ее. Гаролд Эктон в своих «Мемуарах эстета» упоминает лишь «тонкие поджатые губы и огромные прекрасные глаза» — портрет явно несовершенный. Она умерла незамужней и еще нестарой женщиной, проведя последние двадцать лет жизни в уединенном коттедже со своей матерью, практически ни с кем, кроме нее, не общаясь. В восемнадцать лет в ней сочетались элегантность Дэвида и сосредоточенность Ричарда. Книга, пьеса, кинофильм, балет, новый и обычно недостойный друг, общественная несправедливость, всем известная и всеми принятая как неизбежность, но о которой Оливия узнавала последней, полностью захватывали ее на какое-то время; эти порывы смягчались ее необычайной утонченностью, которая не мешала ей говорить и поступать вызывающе, но позволяла сохранять в неприкосновенности свойственную ее натуре деликатность, а еще застенчивостью, которая не давала ей самой искать друзей, а вынуждала довольствоваться теми, кто, очарованный ею, настойчиво искал ее расположения. Временами она бывала ворчливой и язвительной, страдала от своей болезненной застенчивости, была неспособна на обычные женские хитрости в желании нравиться, вообще показать себя. Немножко ненормальная, правдоискательница и в конце жизни святая.

Родители в этой семье жили раздельно. Иногда я видел их отца в клубе «Сэвил». Это был очень красивый ирландец, певец и профессор музыки, сын миссис Грин, чьими детскими книгами, особенно «Диванными подушками и уютными уголками», я зачитывался, будучи маленьким. Их мать, Гвен, когда я впервые увидел ее, была женщиной средних лет, сохранившей непритворную девичью грацию. Будучи дочерью композитора и писателя сэра Хьюберта Пэри, она выросла в самом средоточии музыкального и артистического мира поздневикторианской эпохи, и вся ее жизнь до замужества была посвящена игре на скрипке. Важнее то, что она была любимой и любящей племянницей богослова барона фон Хюгеля, женатого на ее тетке. Она еще не была католичкой, и ее дядя, которому в юности грозила опасность заслужить клеймо модерниста, не слишком настаивал на принятии ею католичества. Вместо того он писал ей духовные письма, которые поздней, в 1928 году, она подготовила для публикации. Барон умер, когда я едва успел подружиться с Гвен. Его имя часто всплывало в наших разговорах, но в то время я должным образом не понимал ни тяжести ее потери, ни того, что он посеял в ней и пестовал семя мистицизма. Я просто знал, в общем, что она религиозна, хотя никто в семье не разделял эту ее склонность. Куда большее впечатление на меня в то время производило ее чувство юмора и понимание, которое я находил у нее. Собственные дети ее обожали, и между ними и друзьями детей были отношения спокойного равноправия. Ни малейшего ощущения конфликта поколений, какое присутствовало в отношениях между мной и моими родителями и *fortiori*[1], в семьях Хэмиша или Джона Сатро. Я сказал «спокойного», но, принимая участие в их жизни, она переживала все их сложные проблемы и их беды, переживала даже сильнее, чем они сами. Спокойствие, как я теперь понимаю, она обретала в тайных молитвах. С тех пор я встретил лишь одного или двух человек, обладавших подобными редкостными достоинствами. В двадцать один год я просто относился к ней с тем бездумным восхищением, какое позволительно у моих ровесников.

По-видимому, Гвен сознательно искала и добивалась любви молодежи. Несколько лет спустя после нашего знакомства она писала в своей книге об от-

---

[1] Тем более (*лат.*).

це и дяде «Два свидетельства»: «Мы смотрели на пожилых, робко задаваясь вопросом, как избежать ошибки, которую они явно совершили... мы стремились не делать скоропалительных суждений, не порицать... Юность и старость — полярны, мы не можем быть такими, какими были когда-то, но мы хотим вновь быть рядом с юностью, не подчеркивать того, что нас разделяет... Мы как люди более старшие должны принять отважную надежду юных, их ослепительное благородство, их доверчивую любовь. Когда-то мы каждый день жили такой же надеждой. Мы хотим подлинной жизни в мире молодых... только подумайте, как ужасно было бы жить в мире стариков!

Не знаю, нашла ли она во мне отважную надежду или ослепительное благородство. Доверчивой любовью я ей, безусловно, платил.

Планкет-Грины не были богаты. Оливию не «вывозили в свет», как положено по традиции, но у нее был собственный круг общения из детей родственников и друзей ее братьев. Двойственность, бывшая в характере Гвен и Оливии, заставляла их постоянно менять дома — они сменили, наверно, пять домов за те десять лет, когда я практически был членом их семьи.

Той зимой Ричард Планкет-Грин был, как и я, без работы и без денег, но его положение усугублялось тем, что он мечтал о женитьбе. Он тоже решил пойти в частную школу учителем. Его-то пример и вынудил меня прибегнуть к подобному крайнему средству. Чтобы нам с Оливией пожениться, такой вопрос не стоял, однако моя страстная влюбленность и ее неравнодушие достигли критической точки, я как раз начал преодолевать ее сдержанность, когда совершенно убитый отправился во Флинтшир.

В том моем состоянии я бы принял как должное, если бы школа, куда я подрядился работать, оказалась дурной, а такие в провинции сплошь и рядом. Однако школа оказалась до уныния образцовой. Конечно, среди учителей встречались и оригиналы — даже чудовища, — но мальчишки были здоровые, счастливые, сытые и достаточно подготовленные, чтобы продолжить образование в любой частной школе по выбору. Половина их приехали из Ирландии, половина из промышленных районов Англии, и они в точности соответствовали традиционному представлению о таких детях. Ирландские мальчишки, эти потомки английской и шотландской оккупации, живые, красивые, смелые, дерзкие; ланкаширцы — неповоротливые, упорные, осмотрительные, старающиеся получать хорошие отметки; ирландцы — пообаятельнее, англичане — посмирнее.

Поскольку у меня интересовались наличием смокинга, я понял, что директор — или скорее его жена, которая в делах такого рода была здесь законодательницей, — к ирландцам относился с большим уважением. Для молодого же учителя, неуверенного в себе и в своем авторитете среди учеников, было предпочтительней младое племя с промышленного севера.

Не все мальчишки подпадали под эти две категории. В Юстоне в вагон набилась толпа мальчишек, едущих в школу, я узнал их по красным фуражкам; мне тоже было предписано озаботиться приобретением такой же. Сначала они с пришибленным видом поглощали сласти в большом количестве. Но через час-другой приободрились, тогда как меня охватило уныние. Взрослые мои спутники посмотрели на меня с дружеским расположением, когда я присоединился к ним в вагоне-ресторане и угостил имбирным пивом. Я чувствовал себя так, как, должно быть, чувствуют себя заключенные, народ чувствительный, перевозимые из одной тюрьмы в другую и прикованные к своим охранникам, — тревожная ситуация. Никому из мальчишек не хотелось обратно домой. Едва они пережили момент расставания с родителями, как принялись выпытывать у меня, насколько я разбираюсь в спортивных играх. Я забыл урок Хит-Маунта, состоявший в том, что учитель может заслужить уважение только наглым враньем. Ясно, что к тому времени, когда мы подъехали к Честеру, я успел произвести на них не самое благоприятное впечатление. Там к нам присоединилась группа мальчишек из Манчестера, которая отвлекла их внимание.

Наконец мы подъехали к нашей станции на унылой полосе побережья

между Рхилом и Колвин-бей, где поезд специально остановился, чтобы высадить нас. На станции нашлось только одно маленькое такси, в которое я и погрузился. Мальчишкам пришлось идти пешком. У каждого с собой был ранец. «О, сэр, не возьмете мой ранец? Вы очень добры, сэр». Штук тридцать ранцев разных размеров полетели в такси, и на полу у моих ног, у меня на коленях, на сиденье рядом выросла груда, загородившая окна машины. Может, не надо мне было соглашаться? Но это было бы слишком эгоистично с

Джереми Айронс в роли Чарлза Райдера в фильме по роману Ивлина Во «Возвращение в Брайдсхед»

моей стороны. Хотя, пожалуй, приезжать в школу заваленным ручной кладью было несолидно. Мои сомнения развеяла жена директора, встретившая меня, стоя на крыльце. «Мальчики знают, что должны сами нести свои ранцы. Вам не следовало позволять им этого, мистер Во. — Она с неприязнью посмотрела на меня и добавила: — Вас ждет телеграмма. Думаю, вы поймете, что это значит. Я лично не в состоянии». Она протянула послание, которое приняла по телефону. Оно было от Хью Лагона и Джона Сатро, и в нем было три слова: *«Вперед, Ивлин, вперед!»*

Судьбе было угодно, чтобы я так никогда и не завоевал расположение или уважение сей всесильной дамы. Она заведовала кухней и лазаретом, проводила четкое различие между родителями в зависимости от их общественного положения, и, в сущности, она превратила школу в процветающее заведение. Единственное, на что не распространялась ее власть, — это выбор младших преподавателей. Зато когда муж нанимал их, тут уж они попадали в ее жесткие руки. Муж знал, как трудно находить учителей; она знала, насколько низок их уровень. Это была женщина, какие мне еще не попадались и чьего двойника, когда я начал путешествовать, мне предстояло встретить на многих аванпостах империи, — настоящая мемсахиб далеких общин английских изгнанников. Ближе всего к тому, чтобы снискать ее благосклонность, я оказался, когда через месяц после моего появления в школе меня приехали навестить миссис Леннокс и Хэмиш. Они прибыли в большой новой машине, и было очевидно, что их положение в обществе выше, чем у самых уважаемых родителей-ирландцев. Я находился в школе, когда она позвонила мне. Двух минут, которые гости провели в ее гостиной, оказалось достаточно, чтобы она убедилась в их высоком положении. «Некие *очень* приятные друзья приехали проведать вас, мистер Во, — объявила она. — Я уверена, мистер Ваномрай извинит ваше отсутствие на занятиях, покуда они будут здесь».

Но, в общем, у меня ничего не получалось, и это было заметно. Я совершенно не старался завоевать авторитет. Никогда ничего не писал на доске.

Афиша фильма Стивена Фрая «Цвет нашей молодежи» по роману Ивлина Во «Мерзкая плоть»

Никогда не нарезал ростбиф за обедом — одна из самых трудных обязанностей учителя. Обычно я стоял во главе своего стола, безнадежно кромсая мясо, а передо мной росла гора тарелок тех, кто просил добавки, когда я еще не всем успел раздать первую порцию.

Не знаю толком, чего миссис Ваномрай надеялась добиться от своих подчиненных. Думаю, я был не большим и не меньшим неудачником, чем мои коллеги, но ко мне она относилась как к наименее удачному приобретению мужа и скрывала свою антипатию немногим лучше, чем в свое время Кратуэлл.

Но я все это предвидел. Униженно выбравшись из груды сыплющихся ранцев, я остался один перед парадной дверью дома, где мне предстояло провести две гнетущие четверти.

Когда позднее я приступил к работе над романом, где знакомил читателя с частной школой в Северном Уэльсе, я приукрасил картину, изобразив школу в виде замка. В тот ужасный день я увидел нечто совсем другое. Передо мной были современные здания, но расположенные непродуманно. Они стояли у высшей точки крутой дороги и как бы продолжали собой подъем на холм, так что внутри постоянно приходилось карабкаться по лестницам, устланным скользким линолеумом, все время оставаясь в нижнем этаже. У миссис Ваномрай (те, кто искал ее расположения, произносили ее фамилию как Вануммери) была в школе небольшая комната, ухоженная, чистая, как операционная, загроможденная всякой ерундой, как будуар матроны лет на пятьдесят старше. Для цветов был не сезон, но летом здесь благоухало, как в американском «похоронном зале», зато было много серебра того сорта, что красуется в витринах Риджент-стрит и предназначено для дарения, видимо, это были знаки любви к миссис Ваномрай или подарки родителей, чьим туповатым отпрыскам удалось пройти отбор в школу. Все сверкало, как натертый линолеум. Сюда-то она и привела меня и долго разглядывала пронзительным осуждающим взглядом.

Полагаю, она, как весь грешный род людской, мечтала о недостижимом идеале — *prince éloigné*[2], которого бы ей удалось заполучить за плату в пятьдесят или шестьдесят фунтов в четверть. Она не могла рассчитывать на кого-то очень квалифицированного или очень опытного. Кого же, интересно, ей хотелось видеть у себя в школе? Кого-нибудь, кому было бы двадцать пять, с внешностью, как у персонажей рисунков К.Э.Брока в «Панче», с характером, как у героя романов Иена Хэя, который только что не попал в сборную по крикету и хоккею, второго от конца по математике? Человека глубоко религиозного — сына сельского священника, — склоняющегося скорей к спортивной карьере; человека, любящего маленьких мальчиков чистой пламенной любо-

[2] Здесь: сказочный принц (*франц.*).

вью, который в один прекрасный день женится на женщине, похожей на нее, и откроет собственную школу, поведет там дело по ее указаниям, забрав к себе детей, не отвечающих ее строгим критериям? Возможно, об этом она мечтала. Она не нашла его во мне, и ее вечное разочарование было таким же горьким, как в тот раз, когда она впервые испытала его.

Но, видно, единственными, кто моментально понял, что учитель из меня никудышный, были лишь проницательная миссис Ваномрай и мои попутчики из Юстона, поскольку учебный год начался обычным неспешным порядком.

Всю свою жизнь каждый вечер отец рассказывал мне, что ему снится, будто он снова первоклассник в Шерборне. Меня несколько лет преследовал сон, будто я опять попал в заведение мистера Ваномрая. Ни я не испытывал чистой пламенной любви к маленьким мальчикам, ни они ко мне. «Ответственность за класс» — неточное выражение. Лучше было бы сказать «брошен на растерзание» или «оказался мишенью». Я обязан был приобщить старших к истории, младших — к латинскому и греческому. Последних я держал в строгости, находя настоящее удовольствие в том, чтобы делать их уроки настолько скучными, насколько позволял (очень легко) сам предмет; старшие же устраивали на уроках настоящий бедлам. Мне никогда не удавалось окончательно усмирить их. Одно из самых больших поражений я потерпел, когда в ярости закричал на круглолицее создание с бессмысленным взглядом: «Ты что, глухой? — и весь класс хором ответил: «Да, сэр, он глухой». И он действительно оказался глухим.

Лучше всего, как я обнаружил, было говорить самому, не давая моим ученикам возможности «участвовать в уроке», как это именовалось на ритуальном жаргоне преподавателей. Помнившееся из истории по последнему классу в Лэнсинге и по нескольким лекциям в Оксфорде подсказывало нужные слова. Однажды утром, в начале моей учительской карьеры, мистер Ваномрай неожиданно почтил своим присутствием урок и сидел за дальней партой, слушая, как я рассказываю о финансовых затруднениях Карла I. Я был очень красноречив, рассуждая о том, что «король обязан жить по средствам», об отчуждении королевских земель Елизаветой и Яковом, оброках, обесценивании серебра. При мистере Ваномрае мальчишки вели себя необычно тихо. После урока он пригласил меня к себе в кабинет и сказал: «Ваша лекция произвела на меня глубокое впечатление, *глубокое*. Но, знаете, это все выше их понимания. И еще я обратил внимание, что вы постоянно ссылались на Стаффорда. Я всегда называл его Страффордом».

Мне больше не снятся те унижения. Время затянуло раны, даже ту, что оставила в моей душе прогулка верхом, на которую мы с каким-то из моих коллег отправились в один ужасный день. Конюх из платной конюшни привел лошадей. Поинтересовался, приходилось ли мне прежде ездить верхом, и я с убийственной прямотой признался, что не приходилось с детских лет, когда в Мидсомер-Нортоне катался на пони. Беспокоясь больше о лошади (не обо мне), он настоял на том, чтобы обвязать меня поводьями, и в таком позорном виде меня наблюдала вся школа, возвращавшаяся с футбола.

Я и не мечтал завоевать популярность у мальчишек. Как далеко мне до этого, было очевидно в те дни, когда наступала моя очередь вести на прогулку всех, кто не был занят какими-то делами по школе. Они отправлялись на прогулку парами. На холмах строй рассыпался, пока я снова не собирал их вместе, но, когда мы отправлялись дальше, обычно возникал спор за право идти рядом с колонной, изображая старшего. «Можно я пойду старшим, сэр?» «Я первый попросил, сэр!» «Он был старшим на прошлой неделе!»

Никто не просил меня быть «старшим», и я в одиночестве молча шагал во главе ненавистной маленькой колонны.

С другой стороны, в учительской меня приняли с радостью. Мы представляли собой странную компанию, подобно проигравшим сражение солдатам, сплотившуюся перед лицом общей унизительной участи. Один учитель, вспоминаю, заочно учился пению и вечно устраивал страшный разнос церковному хору. Другой — суровый шотландец, новичок вроде меня, но уже имевший большой опыт преподавания, — обескуражил мистера Ваномрая тем, что в се-

редине четверти подал заявление об уходе, одновременно представив подробный перечень недостатков школы. «Думаю, ему не подошел наш уэльский климат», — сказал на это мистер Ваномрай.

Но все же атмосфера в учительской была скорее веселой, нежели мрачной. Нас очень развлекал скандал между шотландцем и директором. Мы отпускали непристойные шуточки по адресу миссис Ваномрай. Не слишком почтительно прохаживались насчет родителей-ирландцев, ради которых вынуждены были облачаться в смокинги. Спустя несколько лет один мой молодой друг, мистер Джон Бетжемен, в свою очередь устроился учителем в частную школу. Я навестил его в заведении, где он тянул лямку, и не слишком удачно пошутил: «Ты еще будешь вспоминать это время, как самое счастливое в жизни», но для самого меня это время не было счастливым, разве что веселым.

Я тосковал по Оливии, часто писал ей и не раз получал выговор от мистера Ваномрая за то, что набрасывался на почту, не дожидаясь, когда ее рассортируют. Мое нетерпение редко бывало вознаграждено. Такая уж у меня была судьба — всю жизнь влюбляться в людей, которые не придавали никакого значения переписке.

Наконец наступили каникулы, и с какими-то грошами в кармане я отправился в долгий путь в Юстон, оставив, без всякого ущерба для них, мальчишек, которых сопровождал и за которыми должен был присматривать, и всю дорогу просидел в блаженном одиночестве в другом вагоне.

Почти все те пасхальные каникулы я провел с Планкет-Гринами в Лондоне и на острове Ланди, где они сняли заброшенный маяк, и с Хэмишем в Уорвикшире. Оливия ругала меня за то, что я теряю время, учительствуя в школе, вместо того чтобы стать художником, но из наших прогулок по ветреному острову и долгих бесед под лампой в гостиной — бесед, часто затягивавшихся буквально до рассвета, — было ясно, что моя влюбленность потеряла для нее свою важность.

В Лондоне мой брат Алек сказал мне, что Чарлзу Скотту Монкриффу, переводчику, требуется секретарь. Он в то время жил в Пизе. Я не знал, какие секретарские обязанности смог бы выполнять, не имея представления, с каких языков переводил Скотт Монкрифф, и не умея печатать на машинке, но заставил Алека настойчиво рекомендовать меня на эту должность. Мать считала, что я окажусь в сомнительном кругу экспатриантов, но я все свои надежды связывал с этим планом.

Выплаченные мне деньги скоро закончились, и я обнаружил, что вопреки твердым намерениям и обещаниям снова залез в долги, имея привычку то и дело телеграфировать моему оксфордскому виноторговцу с просьбой прислать очередной ящик вина, которое мы распивали на вечеринках в узком кругу в лондонских студиях.

Возвращение после первых каникул в заведение мистера Ваномрая было таким же горьким, как возвращение, в Лэнсинг. Казалось, нечего и надеяться, что случится нечто Неожиданное, способное скрасить постылую школьную жизнь. Но я ошибался в своих тоскливых предчувствиях. Занять место раздраженного шотландца в качестве помощника учителя приехал удивительный человек лет на десять старше меня — франтоватый, жизнерадостный и уснащавший свою речь армейским жаргоном. Позднее я придал некоторые его черты герою моего первого романа «Упадок и разрушение» капитану Граймсу.

Граймс, теперь я могу так его звать, был добросовестным человеком и близко принимал к сердцу школьные дела; за обедом он обращался к миссис Ваномрай ласково-покровительственным тоном, что пугало и одновременно обезоруживало ее; после обеда мы с ним шли в деревенскую пивнушку и хорошенько закладывали. Остальные *habitués*[3] паба разговаривали по-валлийски. Мы много вечеров провели вместе. Поначалу он представлял для меня некую загадку. Он не только получал больше любого из нас, но еще имел кое-какое личное состояние, и я терялся в догадках, почему он выбрал ссылку среди нас.

[3] Завсегдатаи (*франц.*).

Но он был человек без затей. Вскоре открылось, в чем была его слабость (или сила). Неделю или две спустя в школе объявили выходной на целый день, чтобы отпраздновать день рождения мистера Ваномрая. Но не для младших преподавателей. Рано утром вся школа погрузилась в шарабаны и отправилась на склоны Сноудона, где устроила игры и грандиозный пикник, после которого тщательно убрали весь мусор. Было позволено забыть все условности и правила, и все наслаждались свободой; мальчишки и учителя гонялись друг за другом, сталкиваясь, катались, как куча мала, по траве. Наконец в сумерках мы вернулись, устало распевая песни. Когда все кончилось и мальчишки улеглись спать, мы собрались в учительской, жалуясь, каких мучений стоил нам прошедший день. Граймс сидел, не принимая участия в общем разговоре, с довольной улыбкой этрусской погребальной фигуры.

— А я, признаюсь, прекрасно провел время, — сказал он, прервав наше брюзжание.

Мы недоверчиво посмотрели на него.

— Прекрасно провели время, Граймс? И что такого было у вас прекрасного?

— Младший Нокс, — ответил он, лучась простодушной улыбкой. — Не люблю шумных игр, поэтому я отвел младшего Нокса за скалы. Снял с его ноги ботинок и чулочек, расстегнул свою ширинку, сунул туда его маленькую ножку и получил сладчайшее удовлетворение.

Незабываемое признание, о котором, как я обнаружил, встретив его через несколько лет, он совершенно забыл. И такие эпизоды были нередки в избранной им карьере школьного учителя.

Вскоре после памятного пикника я получил письмо от Алека с извещением, что меня ждут в Пизе. Я подал мистеру Ваномраю заявление с просьбой об увольнении, которое тот принял, не выразив ни малейшего сожаления.

— Я никогда не подаю заявлений, — сказал Граймс. — Со мной все происходит иначе. Если честно, старина, похоже, прошедшая четверть была первой, которую я отработал до конца, а до этого я сменил три школы.

Июнь был жарким. Туманы, затягивавшие холмы, рассеялись, открыв

Ивлин Во.
Автошарж

необыкновенно красивый пейзаж. В нашем распоряжении был пустынный морской берег, куда приходилось утром водить учеников купаться, но зато вечерами можно было ходить самим и плавать в одиночестве. Несколько долгих солнечных летних дней жизнь казалась полной надежд. Затем последовало два суровых удара.

Я послал первые главы своего романа «Храм под пальмой» Гаролду Эктону, прося его высказать свое мнение и надеясь услышать от него похвалы. Его ответ был вежливым, но холодным. «Слишком английский на мой экзотический вкус, — писал он. — Слишком много в нем клюют носом над стаканом портвейна. Стоит напечатать в нескольких экземплярах, — советовал он, — для друзей, которые любят тебя, как я и...» Далее следовал перечень моих друзей, обладавших наименее утонченным вкусом, из тех, кто собирался в Хартфорде за скудным столом и о которых Гаролд всегда отзывался сдержанно-критически.

Тогда я не оспаривал его мнение, не буду делать это и сейчас. Я просто взял тетрадь с этими главами и отправил их в печь в школьной бойлерной.

Доконало меня другое: от Алека пришло письмо, в котором он сообщал, что неправильно понял Скотта Монкриффа, который не нуждался, да и не мог себе позволить никакого секретаря, тем более неумелого вроде меня. «Конец всему», — записал я в дневнике.

Без злости, но с грустью я сравнивал свою судьбу с судьбой друзей. Кристофер Холлис путешествовал по свету в составе команды университетского Дискуссионного общества. Тони Бушелл играл заглавную роль молодого человека в паре с Глэдис Купер в спектакле, пользовавшемся успехом в Лондоне. Ричард Планкет-Грин получил наконец согласие родителей невесты на брак при условии, что оставит сомнительную частную школу и займет должность преподавателя музыки в Лэнсинге. Противники сменили гнев на милость и превратились в благодетелей. Тетки его *fiancée*[4] наперебой спешили увеличить сумму ее приданого. Роберт Берне планировал рискованное автомобильное путешествие по Европе с двумя богатыми друзьями, Алфредом Даггеном и Гэвином Хендерсоном (лордом Фэрингтоном); это путешествие положило начало его последующему страстному увлечению византийским миром и дало материал для его первой книги путешествий. Гаролд Эктон купался в лучах славы в Оксфорде. Один я, думалось мне, оказался полным неудачником, на дне.

Граймс старался отвлечь меня от мрачных мыслей, рассказывая истории о собственных взлетах и падениях, случаи, которые могли бы показаться совершенно неправдоподобными, если бы не его поразительная искренность. Какого только позора не испытал этот неуемный человек — в школе, в университете, на службе в армии и потом на любимой работе учителем, такого позора, который заставляет человека сменить имя и бежать из страны; пережил скандалы столь мрачные, что их держали в тайне там, где он совершал свои постыдные поступки. Директора школ неохотно признавались, что давали приют подобному злодею, и избавлялись от него быстро и без шума. Из всех передряг Граймс выбирался как ни в чем не бывало и с видом триумфатора. Я завидовал ему, его безоблачному счастью, но не его подвигам.

Однажды вечером, вскоре после получения письма из Пизы, я в одиночестве отправился к морю с мыслями о смерти. Разделся и поплыл прочь от берега. Действительно ли я решил утопиться? Это, конечно, было у меня в мыслях, я даже оставил в одежде записку, цитату из Еврипида о море, которое смывает все людские грехи. Даже проверил диакритические знаки и прочее по тексту в школьном учебнике: «Θαλασσ κλυζει παυτα Τ′αυθρωπωυ»[5].

Сейчас, многие годы спустя, я не могу сказать, насколько это было актом отчаяния и воли и насколько — позерством.

Стояла дивная ночь при почти полной луне. Я медленно плыл все даль-

---

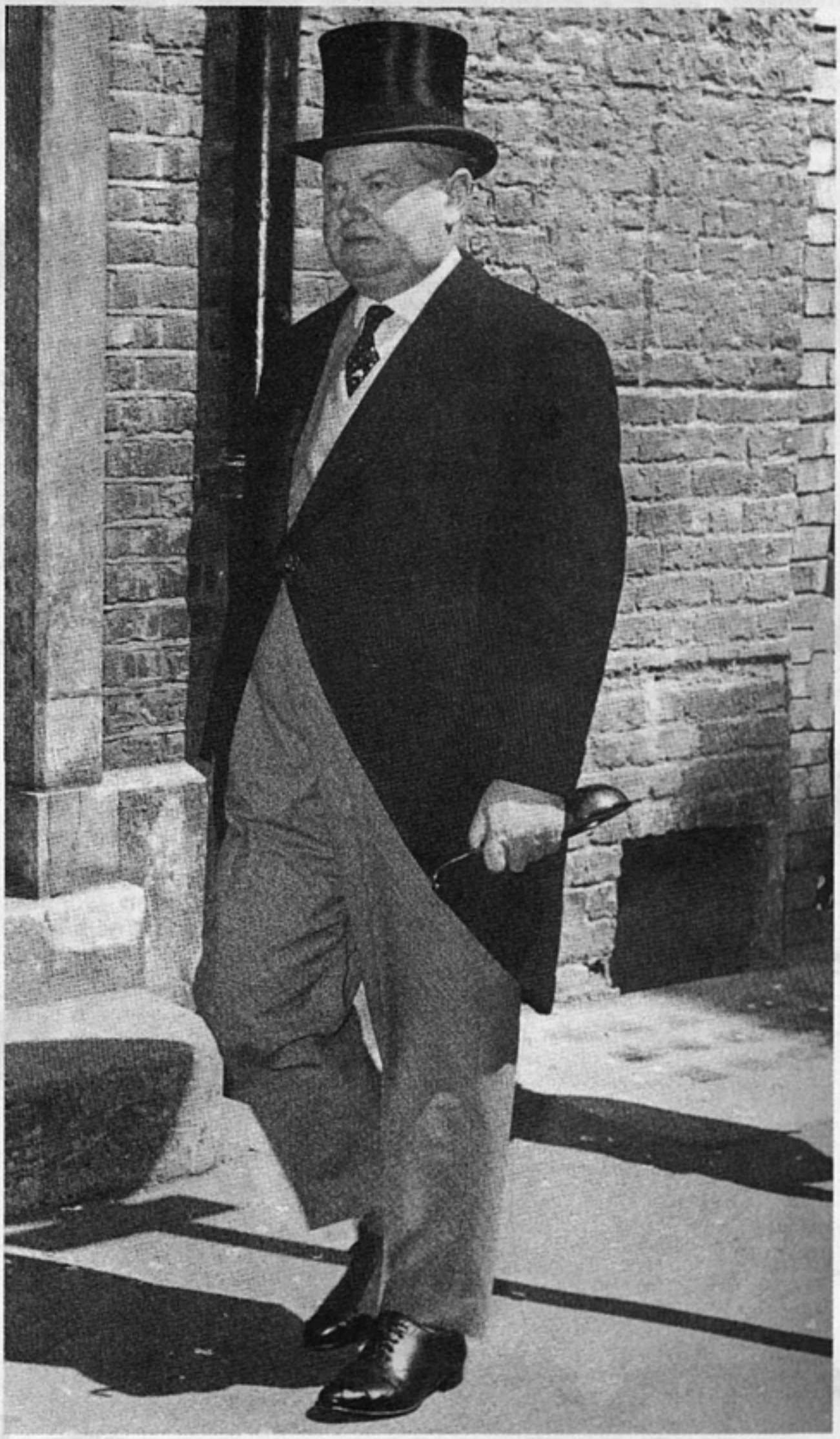
[4] Невеста (*франц.*).

[5] «Грехи с людей смывает только море» (Еврипид. «Ифигения в Тавриде»).

ше и дальше, но прежде чем достиг точки, откуда не было возврата, шропширскому парню вдруг ожгло плечо. Я коснулся медузы. Еще несколько мягких ударов, еще ожог, более болезненный. Безмятежное море было полно жизни.

Знамение? Решительный призыв мыслить трезво, как это сделала бы Оливия?

Я развернулся и поплыл по лунной дорожке назад к песчаному пляжу, который утром кишел голыми сорванцами, резвившимися под жадным взглядом Граймса. Будучи настроен серьезно, я не взял с собой полотенце. Я кое-как оделся, порвал на мелкие кусочки свое претенциозное, как это обычно бывает, прощальное слово, бросил их в воду и пошел по унылому берегу вдоль полосы прибоя, лучше, чем любой Еврипидов прибой, исполнившего свое очистительное предназначение. Потом взобрался на крутой холм, откуда мне открылась дорога, ведущая в будущее.



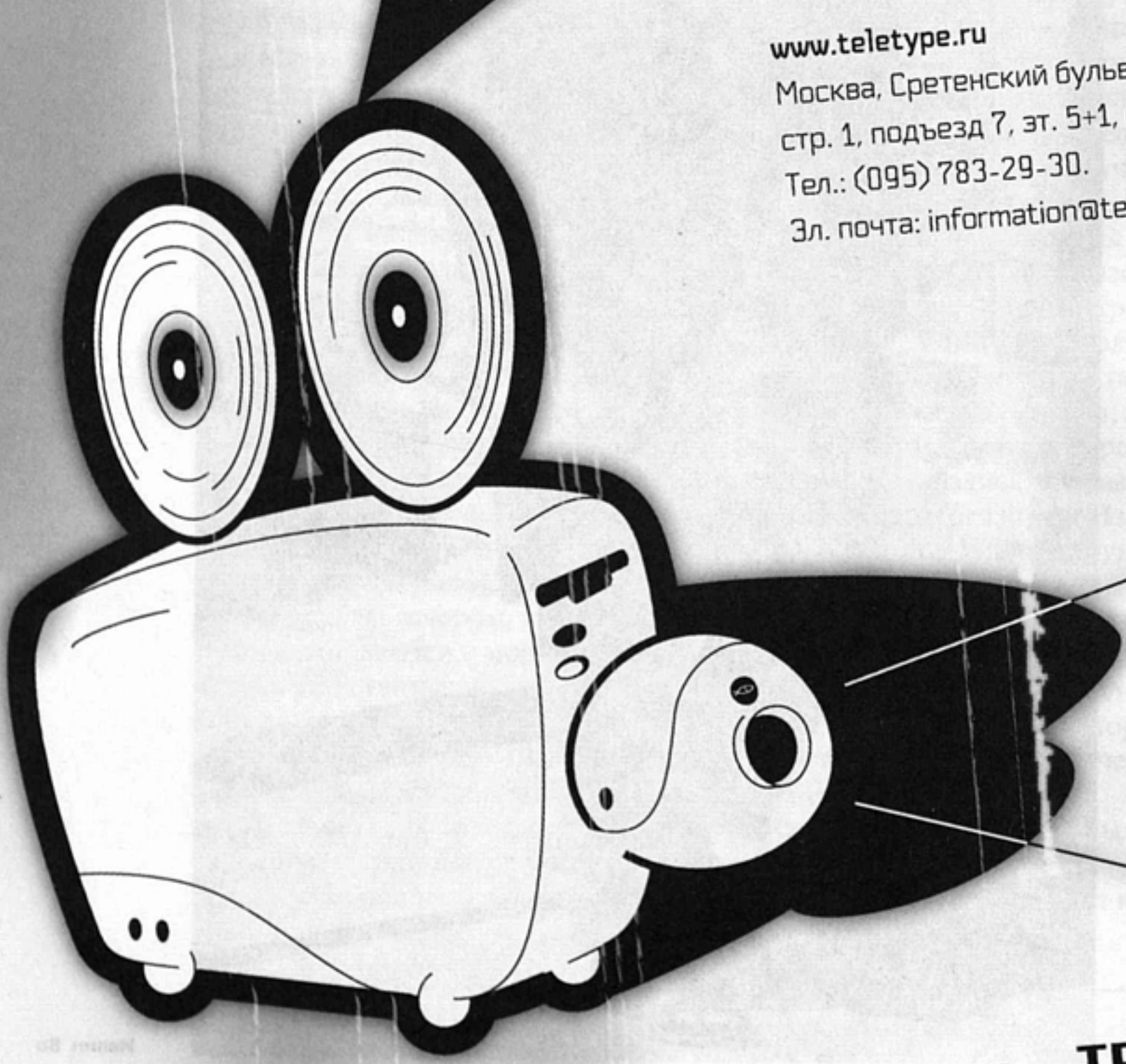
Ивлин Во

ВАЖНЕЙШИЙ ИЗ ИСКУССТВ ДЛЯ НАС ЯВЛЯЕТСЯ ИНТЕРНЕТ!

TELE TYPE

www.teletype.ru

Москва, Сретенский бульвар, дом 6,
стр. 1, подъезд 7, эт. 5+1, студия 80-а.
Тел.: (095) 783-29-30.
Эл. почта: information@teletype.ru



TELE TYPE

S U M M A R Y

Russian cinema: how to make money return?
«Round table» of IK: reflections of the leading Russian producers on interrelation between art and business.

Elena Yatsura:
«To listen to public and improvise»
Oleg Dulenin talks to the producer.

Nina Tsyrkun
The last days
Coverage of Berlinale-2005.

Zara Abdullaeva
Cloud without pants
Review of Tsai Ming-Liang's THE WAYWARD CLOUD (France — Taiwan, China).

Elena Stishova
«These damned flower societies...»
Review of Marc Rothemund's SOPHIE SCHOLL — THE FINAL DAYS (Germany).

Victoria Smirnova
Body of power
Review of Robert Guediguian's THE LAST MITTERRAND (France).

Andrei Plakhov
Diaries of kamikaze
Review of Hany Abu-Assad's PARADISE NOW (Nietherlands — Germany — France).

Andrei Shigolev
Another cinema
Review of Evgeny Lavrentyev's COUNTDOWN (Russia).

Evgeny Maizel
Chinese orthography
Essay about Zhang Yimou.

Sergei Anashkin
Majid Majidi: to catch up with a gazelle, to find out a pearl
Conversation with the Iranian filmmaker.

Sergei Ursulyak
Atrophy of cardiac muscle
The Jury chairman talks to Tatyana Iensen on the Festival of documentaries in Ekaterinburg-2004.

Encyclopedia of private life
TNT-chanel reality show. Conversation with participation of the makers of the popular TV-program.

Ksenia Sobchak:
«I should be objective»
Interview by Elena Kutlovskaya. The anchor of the program tells of specifics of her part.

Alexandre Sokurov:
«Real art predetermines the narrow circle»
Dmitry Savelyev interviews the director of the SUN.

Yury Arabov:
«Script-writer is a hireling»
Irina Lyubarskaya talks to the author of the SUN.

Mikhail Kozakov
Zyama, Zinovy Efimovich
A declaration of love
Memoirs of the actor and director about his meetings with Zinovy Gerdt and Valentin Gaft.

Vitaly Melnikov
Life — cinema
Memoirs of the filmmaker.

Alexandre Mindadze
Turn-off
Story for cinema.

Evelyn Waugh
A Little Learning
Excepts from autobiography.

10 ИЮН 2005
№ 17170

Журнал издается при поддержке Федерального агентства по культуре и кинематографии РФ

Тираж 1-го завода 3000 экз. E-mail: type@printshop13.ru http://www.printshop13.ru

Журнал издается при поддержке телеканала СТС

Журнал издается при поддержке телеканала ТНТ

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Учредители: Союз кинематографистов России, Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Зам. главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редактор спецпроектов Лев Карахан
Редакция: Леонид Гурьян, Евгений Гусятинский, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина, Евгения Субботина, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **факс** 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 28.04.05. Подп. к печати 12.05.05
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 14,95. Уч.-изд. л. 14,57
Заказ 5112. ГП «Московская типография №13», Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70402. В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
АО «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6751
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

© Журнал «Искусство кино», 2005

РЕАЛИТИ-ШОУ

БОЛЬШОЙ БРАТ

СМОТРИТ НА ТЕБЯ

ТЕЛЕКАНАЛ

КАЖДЫЙ ДЕНЬ 20.00 НА ТНТ

WWW.TNTBRAT.RU
WAP.TNTBRAT.RU

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, А.АРТЮХ, В.БЕЛОПОЛЬСКОЙ, Е.ГУСЯТИНСКОГО, Е.КУТЛОВСКОЙ, И.ЛЮБАРСКОЙ, Л.МАЛЮКОВОЙ, Т.МОСКВИНОЙ, Е.СТИШОВОЙ, Н.ЦЫРКУН, А.ШПАГИНА, А.ЩИГОЛЕВА

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Мы за ценой не постоим? К 60-летию Победы
Международные кинофестивали: в ожидании русских

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

«СОЛНЦЕ» Александра Сокурова
«МАЛЫШКА НА МИЛЛИОН» Клинта Иствуда
«КРАСНЫЙ СНЕГ» Валерия Огородникова
«ПОБЕГ» Егора Кончаловского
«БОЙ С ТЕНЬЮ» Алексея Сидорова
«СТАТСКИЙ СОВЕТНИК» Филиппа Янковского
«ГЛУБОКАЯ ГЛОТКА» Фентона Бейли, Рэнди Барбато

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

СЕМЕН ЭКШТУТ
АЛЕКСАНДР ХРАМЧИХИН

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

СЕРГЕЙ ЛОЗНИЦА
ВЛАДИМИР МИРЗОЕВ
ХИЛАРИ СУОНК

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Таруса-2005
Гатчина-2005
Киев-2005

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

ПЕТР ТОДОРОВСКИЙ
ВАЛЕНТИН ЧЕРНЫХ

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

Владислав Микоша. Воспоминания фронтового оператора
Ростислав Юренев. Воспоминания военного летчика
Виталий Мельников. Воспоминания режиссера

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Егор Головенкин. ДЕЗЕРТИРЫ
Луиджи Малерба. ПИСЬМА ОТТАВИИ

2 0 0 5